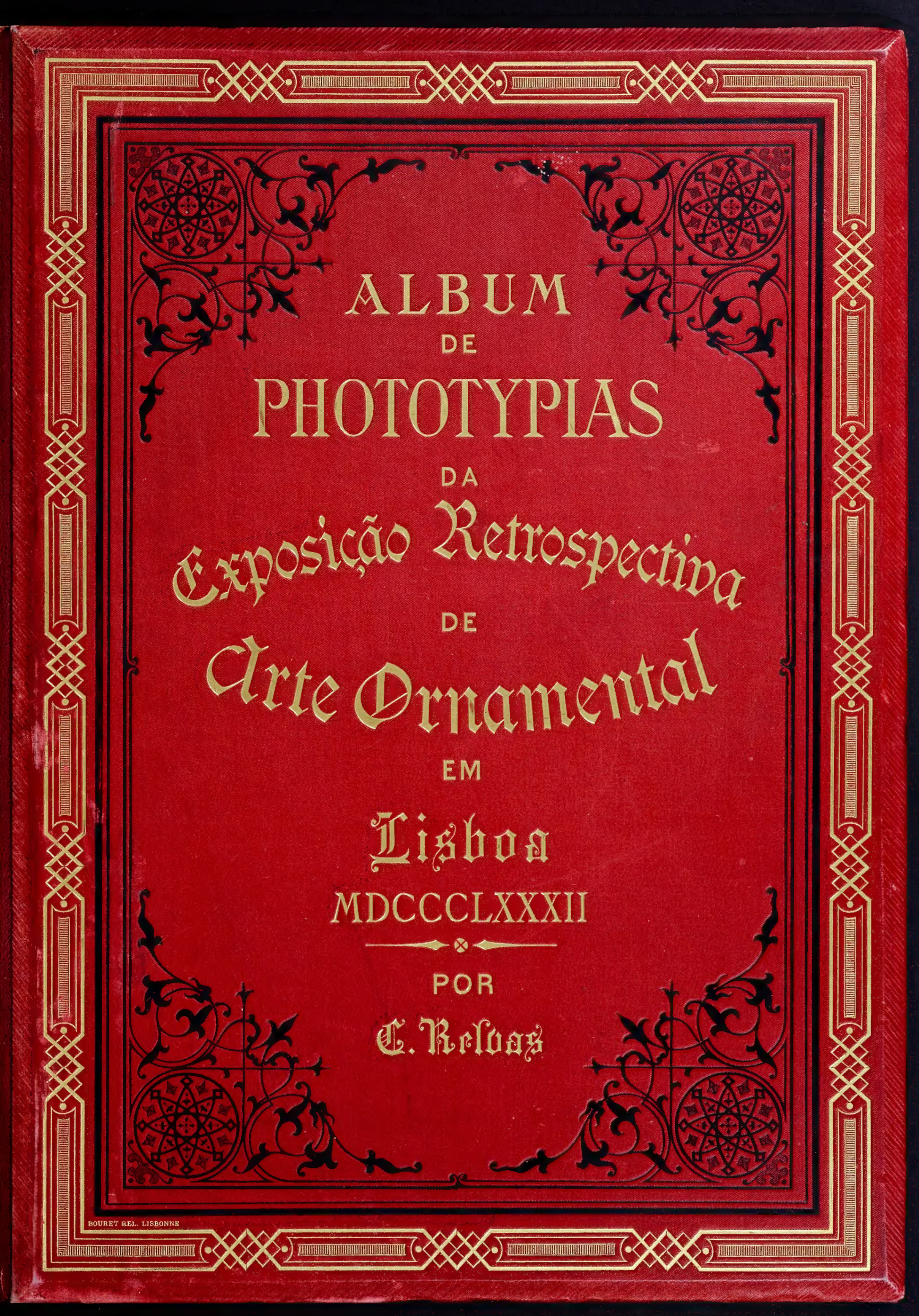
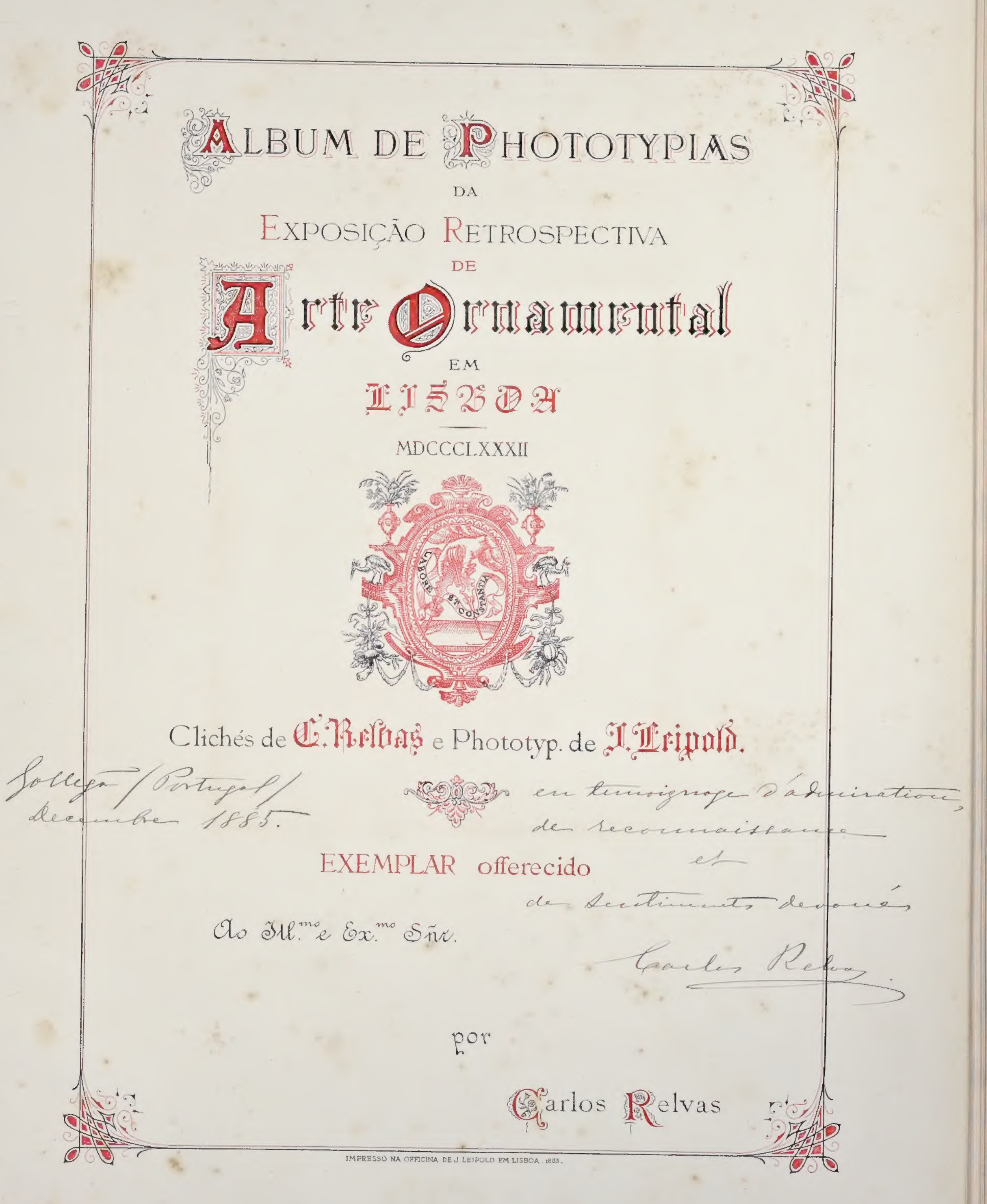

ALBUM
DE
PHOTOTYPIAS
DA
Exposição Retrospectiva
DE
Arte Ornamental
EM
Lisboa
MDCCCLXXXII
POR
C. Relvas
BOURET REL. LISBONNE


2000

A Monsieur Alfred Firmin Didot



ALBUM DE PHOTOTYPIAS

DA

EXPOSIÇÃO RETROSPECTIVA

DE

Arte Ornamental

EM

LISBOA

MDCCCLXXXII

Clichés de C. Relvas e Phototyp. de J. Leipold.

Gollegã (Portugal) Decembre 1885.

en témoignage d'admiration, de reconnaissance et de sentiments dévoués

EXEMPLAR offerecido

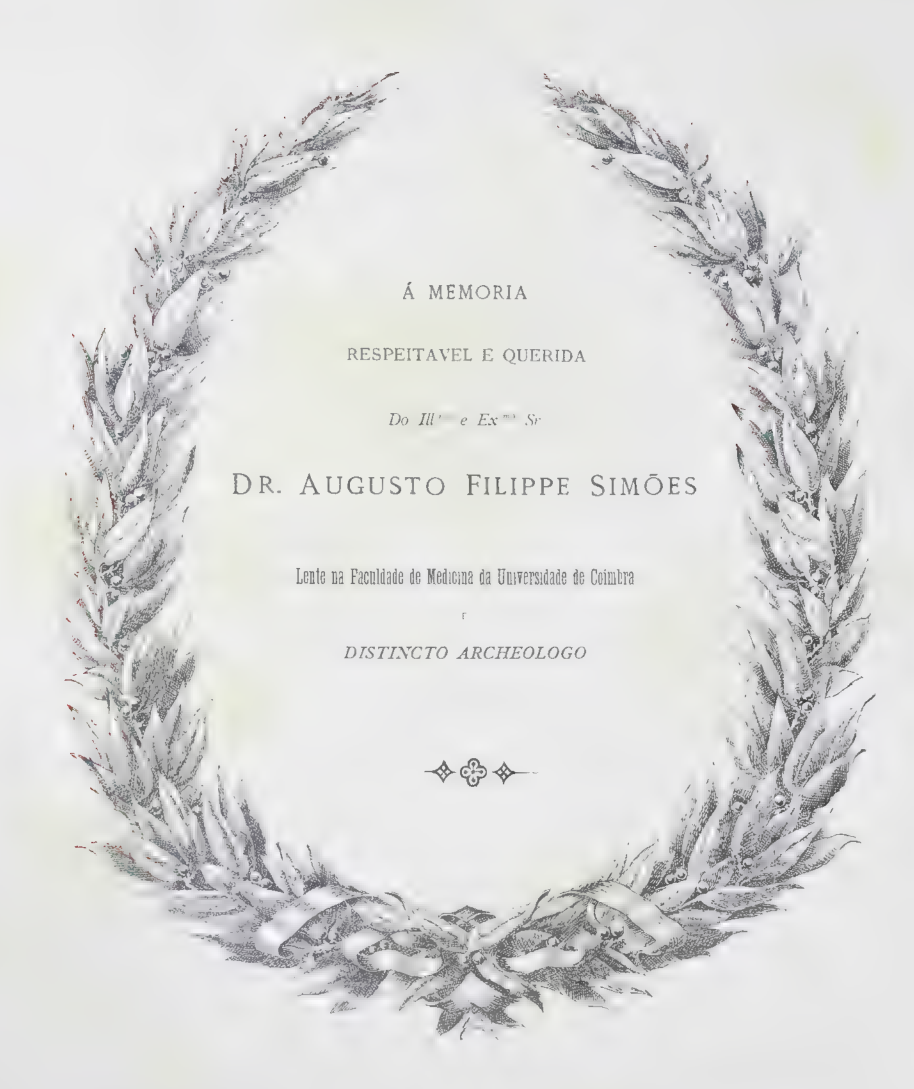
Ao Ill.mo e Ex.mo Snr.

Carlos Relvas

por

Carlos Relvas

IMPRESSO NA OFFICINA DE J. LEIPOLD EM LISBOA . 1883.



Á MEMORIA

RESPEITAVEL E QUERIDA

Do Ill.mo e Ex.mo Sr

DR. AUGUSTO FILIPPE SIMÕES

Lente na Faculdade de Medicina da Universidade de Coimbra

E

DISTINCTO ARCHEOLOGO

Não estava concluido ainda, todo o trabalho d'este ***Album,*** quando veio surprender-nos mui dolorosamente, a noticia da morte do nosso excellente amigo! Resolvemos por isso, aproveitar o ensejo de tributar-lhe aqui, este sincero testemunho de reconhecimento, e a nossa homenagem ao seu talento, á sua illustração e ao seu brioso caracter.

Gollegã, fevereiro de 1884.

José Relvas. *Carlos Relvas.*

À LA MÉMOIRE

RESPECTABLE ET CHÉRIE

De Mr le

DR. AUGUSTE PHILIPPE SIMÕES

Professeur à la Faculté de Médecine de l'Université de Coimbra

ET

ARCHÉOLOGUE DISTINGUÉ

Le travail de cet *Album* n'était pas encore terminé, lorsque la nouvelle de la mort de notre excellent ami est venue douloureusement nous surprendre! Nous avons donc résolu de lui décerner ici ce témoignage sincère de reconnaissance, et notre hommage à son talent, son savoir et son noble caractère.

Gollegã, février 1884.

José Relvas. *Carlos Relvas.*

A Grande Commissão

Presidente — Sua Magestade El-Rei O Senhor Dom Fernando II

(Conforme o teor do decreto de 22 de julho de 1881.)

Vice-presidente, ministro e secretario d'estado das obras publicas, commercio e industria; secretario, conselheiro Francisco Augusto Florido da Mouta e Vasconcellos, chefe da repartição do commercio e industria; vogaes: conselheiros, João de Andrade Corvo, Antonio de Serpa Pimentel, José de Mello Gouveia, visconde de S. Januario, ministros e secretarios d'estado honorarios; Antonio Augusto de Aguiar, Thomás de Carvalho, dignos pares do reino; conselheiros, Antonio Maria de Amorim, director geral de instrucção publica, Joaquim Simões Margiochi, director geral das obras publicas, Silvestre Bernardo Lima, director geral do commercio e industria, Ignacio de Vilhena Barbosa, socio da academia real das sciencias; conde de Ficalho, lente da escola polytechnica; José Gregorio da Rosa Araujo, presidente da camara municipal de Lisboa; bacharel Manuel d'Assumpção, sub-director geral no ministerio da justiça; Carlos Ribeiro, Pedro Correia, Augusto Cesar Ferreira de Mesquita, Manuel Pinheiro Chagas, dr. Luiz Leite Pereira Jardim, antigos deputados da nação; Luiz Augusto Palmeirim, director do conservatorio real de Lisboa; Venancio Augusto Deslandes, administrador geral da imprensa nacional de Lisboa; Delfim Deodato Guedes, inspector da academia real de bellas artes; Antonio Thomás da Fonseca, director da mesma academia; Augusto Carlos Teixeira de Aragão, socio da academia real das sciencias; dr. Augusto Filippe Simões, lente da universidade de Coimbra; Eduardo Coelho; visconde de Juromenha; visconde de Daupias; Carlos Relvas; bacharel Fernando Pereira Palha Osorio Cabral; bacharel Antonio Augusto de Carvalho Monteiro; Francisco Marques de Sousa Viterbo; Antonio de Sousa e Vasconcellos; Francisco Rangel de Lima; João Pedro da Costa Basto; José Luiz Monteiro, architecto; José Simões de Almeida Junior, esculptor; José Ferreira Chaves, pintor.

Commissão Executiva

Presidente, Conde de Almedina (Delfim Deodato Guedes); Antonio Thomás da Fonseca; Ignacio de Vilhena Barbosa; Augusto Teixeira de Aragão; Francisco Marques de Sousa Viterbo; José Luiz Monteiro; secretario, Dr. Augusto Filippe Simões.

Commissão Hespanhola

Presidente, D. Juan Valera; vogaes, D. José R. Melida, D. Luiz Gargollo, D. Dario Ulloa, D. Enrique Casanova, D. José Perdiguez, D. Vicente Esquivel.

INTRODUCÇÃO

POR

JOSÉ RELVAS

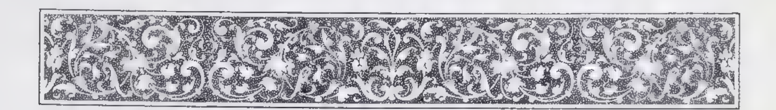




As exposições agremiam em curto espaço e em tempo limitado os resultados mais distinctos da intelligencia e da actividade applicadas ás sciencias, ás artes e industrias. Já para os contemporaneos são essas collecções de grande interesse, porque affirmam n'uma synthese a marcha do trabalho intellectual e material, facilitando novas descobertas e grandes applicações. Se para as testemunhas oculares d'esses progressos as exposições assumem tão elevada importancia, bem póde presumir-se da sua significação, quando definam uma epocha ou a evolução historica d'uma nacionalidade; constituem um grande meio de vulgarisação, e de todos os processos de instruir as multidões, é este um dos que mais captiva a sua attenção.

Para a historia portugueza, que está ainda por concluir, não póde descurar-se o estudo dos elementos, que sirvam para a reconstrucção da sua marcha, cujas diversas phases estão relacionadas com a historia geral da Europa, e principalmente com a evolução das raças latinas. Numerosissimos e importantes trabalhos têem sido feitos modernamente por alguns eruditos, que a uma alta intelligencia alliaram a força de vontade necessaria para proceder a verdadeiras explorações nos archivos, e para interpretar monumentos dispersos em todos os angulos do paiz. Essas investigações, reconhecido o seu grande valor e proveito, estão longe de ter ministrado todos os elementos de formação da historia nacional. Os documentos escriptos são ainda em grande numero para excitar a actividade do historiador e abundam monumentos e objectos artisticos, com valiosos auxilios para o bom exito d'esses estudos. Não estão porém reunidos em collecções, não formam Museus, em que esteja facilitada a sua observação, e por isso, como subsidios historicos, têem sido quasi estereis. Em alguns paizes da Europa está tão reconhecida a sua importancia que os governos não descuram os meios efficazes de promover o seu agrupamento, destinando creditos extraordinarios para acquisição, subsidiando trabalhos artisticos tendentes a vulgarisal-os, e concedendo recompensas honrosas áquelles que melhores resultados colhem do seu estudo. A taes incentivos têem correspondido resultados positivos; existem hoje subsidios de acquisição relativamente facil, em que as asserções dos escriptores podem ser verificadas por nacionaes e extrangeiros.

Não se tem organisado em Portugal a exploração dos seus monumentos; os recursos que existem devem-se á iniciativa de algumas associações e ao interesse individual, que, por muita dedicação e meios de que disponham, estão longe de poder occorrer á vastidão de taes explorações, cujas difficuldades materiaes são immensas.



LES expositions réunissent dans un espace restreint et pour un temps fort limité les résultats les plus distingués de l'intelligence et de l'activité appliqués aux sciences, aux arts et à l'industrie; ces collections sont déjà d'un grand intérêt pour les contemporains parce qu'elles attestent dans une synthèse la marche du travail intellectuel et matériel, en facilitant de nouvelles découvertes et de grandes applications. Si pour les témoins oculaires de ces progrès les expositions sont d'une si haute importance, on peut bien juger de leur portée quand elles déterminent une époque ou le mouvement historique d'une nationalité; elles constituent un grand moyen de vulgarisation, et de tous les moyens d'instruire la multitude, c'est celui qui captive le plus son attention.

Pour l'histoire du Portugal, non encore terminée, on ne saurait trop attacher d'importance aux études des éléments qui doivent servir à la reconstitution de sa marche, dont les différentes phases sont en rapport avec l'histoire générale de l'Europe et principalement avec l'évolution des races latines. De nombreux et importants travaux ont été faits dans les derniers temps par quelques savants lesquels réunissaient à une haute intelligence la force de volonté nécessaire pour entreprendre de véritables explorations dans les archives, et interpréter des monuments dispersés dans tous les coins du pays. Ces investigations, malgré leur grande valeur et leur utilité, sont loin d'avoir fourni tous les éléments pour la formation de l'histoire nationale. Les documents écrits sont aussi en grand nombre pour exciter l'activité de l'historien, et les monuments et objets d'art fournissent des auxiliaires précieux pour la réussite de ces études; mais ils ne sont pas réunis en collections, ils ne forment pas des musées qui en facilitent l'étude, c'est pourquoi, ils ont été, pour ainsi dire, stériles comme subsides historiques. Dans quelques pays de l'Europe l'importance des expositions est tellement reconnue, que les gouvernements fournissent les moyens efficaces d'en faciliter la permanence sous forme de musées et de collections, votent des crédits extraordinaires pour des acquisitions, subsidient des travaux artistiques tendant à les vulgariser, accordent des récompenses honorables à ceux qui profitent le mieux de leurs études, et des résultats positifs ont été le fruit de semblables stimulants; il existe aujourd'hui des subsides d'acquisition relativement facile, où les rapports des écrivains peuvent être vérifiés par les nationaux et les étrangers.

On n'a pas organisé en Portugal l'exploration de ses monuments; les ressources qui existent sont dûes à l'initiative de quelques associations et à l'intérêt individuel de quelques personnes, mais

A Exposição de arte ornamental, realisada em Lisboa em 1882, originou-se da necessidade de reunir objectos dispersos por todo o paiz e que offerecessem um interesse real para a reconstituição da evolução da historia e da arte nacional. Mal se suspeitam as lides e exforços empregados para a sua realisação, as resistencias que foi necessario vencer para reunir tão grande numero d'objectos. Mas o resultado elevou-se á altura de tão grandes fadigas e trabalhos, e a Exposição foi um acontecimento de alta importancia, pois iniciou a exploração systematica dos subsidios artisticos de Portugal, inventariou preciosas collecções, e facilitou, ainda que momentaneamente, a observação de specimens importantes da nossa archeologia. As commissões promotora e executiva da Exposição mereceram da gratidão publica uma sincera homenagem.

Verificada a importancia dos objectos expostos surgiu de prompto a idéa da sua reproducção, afim de tornar perduraveis as collecções, que o encerramento da Exposição restituiria novamente á anterior desmembração. Em quanto a commissão executiva mandava reproduzir por meio do desenho muitos dos objectos da Exposição, preparando-se para formar o interessante *Catalogo* que foi publicado na Imprensa Nacional, um amador trabalhava activamente na reproducção por os processos photographicos.

A interpretação critica da Exposição, a propaganda a favor da elevada importancia d'este facto, pertenceu indubitavelmente ao Sr. Dr. Augusto Filippe Simões, que allia na mais formosa juncção altissimos dotes de intelligencia e de caracter. Deparam-se com prazer estes ensejos de prestar inteira homenagem á virtude, á intelligencia e ao trabalho. Os artigos interessantissimos, que o Sr. Dr. Filippe Simões publicou no *Correio da Noute*, e que mais tarde reuniu em volume, ficarão como testemunho eloquente do valor da Exposição.

A imprensa acolheu com enthusiasmo a celebração d'este acontecimento e não só concorreu para tornar frisante a sua necessidade, mas patenteou a importancia dos resultados, abrindo as suas columnas mais uma vez e com elevada comprehensão da sua missão, á advocacia dos interesses nacionaes.

Encontrou esta iniciativa tão grande acolhimento na Inglaterra, em Hespanha e na França, que os dois primeiros paizes concorreram com valiosas collecções dos seus Museus, e a França subsidiou um escriptor de raça, Monsieur Charles Yriarte, afim de visitar a Exposição e fazer estudos directos sobre a arte em Portugal. Nos jornaes francezes *Revue des Deux-mondes, Gazette des Beaux-arts* e *Le Temps* appareceram extensos artigos em que se traduzia a admiração e o interesse de Monsieur C. Yriarte. N'essas monographias quiz o celebre escriptor manifestar as suas agradaveis impressões e começar a pôr em relevo a importancia do que estudára entre nós; reservava-se comtudo para um trabalho de maior latitude moldado por aquelles com que patenteára o valor de collecções artisticas da Italia.

A execução d'esse livro, que seria de grande merecimento para a *Arte*, tem encontrado difficuldades, que são muito para lamentar.

Vem a proposito referir-me á collecção de photographias, feita por meu pae, cuja intenção foi conservar por uma fórma duravel a Exposição de arte ornamental em collecções facilmente accessiveis aos estudos da sciencia e da arte; o numero dos *clichés* excede quinhentos; reproduzindo objectos isolados, e outros que por sua natureza e sem prejuizo da reproducção se prestavam ao agrupamento. D'esta collecção photographica sahiram apenas duas series de reproducções, uma superior a cem provas, todas de objectos differentes, e outra de duzentas e duas provas, tiradas em eguaes condições, e que foram destinadas a auxiliar a publicação projectada por Monsieur Charles Yriarte. Á condescendencia do Sr. Conde d'Almedina e de Monsieur de Laboulaye, illustrado embaixador da Republica Franceza em Lisboa, se deveu a primeira remessa; foi o Sr. Fernando Palha quem teve a amabilidade de encarregar-se de fazer chegar ao seu destino a segunda remessa. A publicação das cincoenta e cinco reproducções phototypicas, que formam este *Album*, não póde ser a

malgré leur dévouement, ces moyens sont loin de pouvoir suffire à la grandeur de semblables explorations dont les difficultés matérielles sont immenses.

L'Exposition de l'art ornamental qui eut lieu à Lisbonne en 1882, dut son origine à la nécessité de réunir des objets dispersés dans tout le pays et qui offrissent un intérêt réel pour la reconstitution du mouvement et de l'histoire de l'art national; on ne se doute pas des luttes et des efforts qu'il a fallu, et des difficultés à vaincre pour réunir un si grand nombre d'objets.

Mais le résultat répondit à tant de travaux et de fatigues, et l'Exposition fut un événement de haute importance, car il fut l'initiative de l'exploration systematique des subsides artistiques du Portugal, inventoria de précieuses collections et facilita, bien que temporairement, l'observation de spécimens importants de notre archéologie. Les commissions promotrices et exécutives de l'Exposition méritèrent de la part du public l'hommage sincère de sa reconnaissance.

Vérification faite de l'importance des objets exposés, l'idée de leur reproduction surgit aussitôt, afin de rendre durables les collections, que la fermeture de l'Exposition aurait de nouveau dispersées. Pendant que la commission exécutive faisait reproduire par le dessin beaucoup d'objets de l'Exposition, pour former l'intéressant *Catalogue* qui fut publié par l'Imprimerie Nationale, un amateur travaillait activement à la reproduction par le procédé de la photographie.

L'interprétation critique de l'Exposition, la propagande en faveur de la haute importance de ce fait, appartient indubitablement à Mr. le Dr. Auguste Philippe Simões, qui réunit en lui les qualités les plus distinguées de la science et de l'esprit. Nous saisissons avec plaisir cette occasion de rendre hommage au mérite, à l'intelligence, et au travail. Les articles intéressants que Mr. le Dr. Philippe Simões publia dans le *Correio da Noute,* réunis plus tard en un volume, seront toujours un témoignage éloquent de la valeur de l'Exposition.

La presse accueillit avec enthousiasme le sujet de l'Exposition, et concourut, non seulement à faire ressortir son utilité, mais aussi l'importance évidente de ses résultats, en ouvrant libéralement ses colonnes aux intérêts nationaux.

Cette iniciative reçut un si vif accueil en Angleterre, en Espagne et en France, que les deux premiers de ces pays concoururent avec des collections précieuses de leurs musées, et la France chargea un écrivain distingué, Mr. Charles Yriarte de visiter l'Exposition et de faire des études directes sur l'art en Portugal. Les journaux français la *Revue des deux mondes,* la *Gazette des Beaux-arts* et *Le Temps* publièrent de longs articles qui exprimaient l'admiration et l'intérêt de Mr. Charles Yriarte. Dans ces monographies, le célèbre écrivain voulut bien manifester ses agréables impressions et faire ressortir l'importance de ce qu'il avait étudié chez nous, se réservant toutefois pour un travail plus étendu du genre de celui dans lequel il avait démontré la valeur des collections artistiques d'Italie.

L'exécution de ce livre, qui serait d'un grand mérite pour les arts, a rencontré des difficultés fort regrettables.

Je mentionnerai à ce propos la collection de photographies faites par mon père, dont l'intention était de conserver d'une manière durable l'Exposition de l'art ornemental en collections facilement acessibles aux études des sciences et des arts; le nombre des clichés va au delà de cinq cents qui reproduisent des objets isolés, et d'autres qui, par leur nature, et sans nuire à la reproduction, se prêtaient à l'agroupement. De cette collection photographique, il ne sortit que deux séries de reproductions, une de plus de cent épreuves, toutes d'objets différents, et une autre de deux cent deux épreuves, tirées dans les mêmes conditions et qui étaient destinées à faire partie de la publication projetée par Mr. Charles Yriarte. C'est à l'obligeance de Monsieur le Comte d'Almedina et de Mr. de Laboulaye, Ambassadeur de la République française à Lisbonne, qu'on dut les premiers envois; ce fut Mr. Fernando Palha qui eut l'amabilité de se charger de faire arriver à sa destination le second envoi.

primeira edição de parte dos *clichés* da Exposição, como era da vontade do auctor. A impressão das provas destinadas a Monsieur Yriarte formou a primeira tiragem, e o que determinou esta resolução foi a homenagem que meu pae pretendia prestar ás commissões cujos trabalhos de coordenação queria ver apreciados por extrangeiros, depois de terem sido justamente applaudidos entre nós.

Nos seus trabalhos de reproducção photographica encontrou meu pae em toda a commissão provas, as mais incontestaveis, de dedicação e cortezia. Lembrado sempre de que o seu trabalho não attingiria o exito completo que procurava, sem a activa cooperação de tantas vontades e dedicações, em homenagem de respeito e admiração por os relevantes serviços das commissões feitos á arte nacional, e de gratidão por aquelles, de que individualmente se reconhece devedor, fez inscrever os seus nomes n'uma pagina especial que figura n'este *Album*, a unica das reproducções dos seus *clichés* destinada á venda, e em beneficio de duas instituições egualmente sympathicas da sua terra: o Hospital da Misericordia e o Monte-pio da Gollegã.

Deseja meu pae que fique consignado o seu agradecimento muito respeitoso a S. M. El-Rei o Senhor D. Fernando, que no encerramento da Exposição lhe dispensou palavras benevolentissimas, a todos os membros das commissões, e nomeadamente aos Srs. Augusto Filippe Simões, Antonio Thomaz da Fonseca, e Conde d'Almedina que o auxiliaram com exaltada dedicação na escolha dos objectos de maior interesse, e Fernando Palha, o auctor distincto de diversos trabalhos d'investigação historica mui interessantes, que lhe foi de prestante auxilio na parte da Exposição relativa a ceramica. N'esta expressão de sentimentos agradecidos, eu não seria completamente interprete da sua gratidão se deixasse de mencionar os nomes dos Srs. Augusto Fonseca, seu companheiro constante de trabalho, e Brito Aranha que pessoalmente com os empregados collocados sob sua immediata direcção concorreram para que os trabalhos preparatorios encontrassem as menores difficuldades materiaes.

No encerramento d'esta nota deixo affirmado um desejo de grande significação para a importancia da Exposição de arte ornamental entre os extrangeiros: de que se dissipem os obstaculos, de qualquer natureza que sejam, que se oppõem á publicação do livro de Monsieur Charles Yriarte, destinado a ter na Europa um alto valor por o merito litterario de seu auctor e por o merecimento artistico da obra. Os trabalhos dos Srs. A. Filippe Simões e Charles Yriarte constituiriam a memoria mais completa da primeira e muito distincta Exposição de arte ornamental portugueza.

1883.

J. Relvas.

P. S. Foram destinados mais dois exemplares para subscripção, sendo estes a beneficio do Monte-pio Geral de N. S. do Carmo, de Santarem, e dois a beneficio do Hospital de Jesus Christo, de Santarem.

La publication des cinquante cinq reproductions phototypiques qui forment cet *Album* n'ont pu former la première édition d'une partie des clichés de l'Exposition, comme c'était le désir de l'auteur, l'impression des épreuves destinées à Mr. Yriarte forma le premier tirage. Ce qui donna lieu à cette résolution fut le désir de mon père de rendre hommage aux commissions, dont il souhaitait voir les travaux d'arrangement appréciés par des étrangers après avoir été si justement applaudis chez nous.

Dans ses travaux de reproduction photographique mon père trouva dans toute la commission les plus grandes preuves de prévenance et de dévouement; se rappelant toujours que son travail n'aurait pu réussir aussi complètement qu'il le désirait, sans l'active coopération de tant de zèle et de bonne volonté, il fit inscrire sur une page spéciale de cet *Album* les noms des membres des commissions, en témoignage de respect et d'admiration pour les services importants qu'ils avaient rendus à l'art national, et de reconnaissance envers ceux dont il se reconnait personellement l'obligé.

La seule reproduction de ses clichés destinée à la vente, est au bénéfice de deux institutions également sympathiques de son pays: l'Hôpital de la Miséricorde et le Monte-pio de Gollegã.

Mon père désire que ses remercîments très respectueux soient offerts à S. M. le Roi D. Fernand qui, à la fermeture de l'Exposition, l'honora de paroles si bienveillantes, à tous les membres des commissions et particulièrement à Mr. Auguste Philippe Simões, Mr. Antonio Thomaz da Fonseca, et à Mr. le Comte d'Almedina, lesquels l'assistèrent avec zèle et dévouement dans le choix des objets d'un intérêt saillant, et à Mr. Fernand Palha, auteur distingué de divers travaux de recherches historiques, fort intéressants, et qui lui fut d'un grand secours dans la partie céramique de l'Exposition.

Je croirais n'avoir exprimé qu'imparfaitement ces sentiments de reconnaissance de mon père, si j'omettais les noms de Mr. Auguste Fonseca, son compagnon de travail constant, et celui de Mr. Brito Aranha qui, en personne et avec les employés sous sa direction immédiate, contribuèrent à ce que les travaux préparatoires rencontrassent le moins de difficultés matérielles possible.

En terminant cette note, je ne puis moins que d'exprimer un désir, de grande importance dans l'intérêt de l'Exposition de l'art ornemental à l'étranger, c'est celui que les obstacles, de quelque nature qu'ils soient, qui s'opposent à la publication du livre de Mr. Charles Yriarte soient vaincus pour voir paraître un ouvrage qui, par le mérite littéraire de son auteur, et par la valeur artistique de l'ouvrage même, est destiné à prendre un place distinguée en Europe.

Les travaux de Mr. Philippe Simões et de Mr. Charles Yriarte formeraient le mémoire le plus complet de la première Exposition de l'art ornemental en Portugal.

1883.

J. Relvas.

Deux autres exemplaires ont été destinés à la vente par souscription, au bénéfice du Montepio Geral de Notre Dame du Carmo, de Santarem, et deux encore au bénéfice de l'Hôpital de Jésus Christ, à Santarem.

A ARTE ANTIGA

EM

HESPANHA E PORTUGAL



BREVE NOTICIA

PELO

Dr. Augusto Filippe Simões



Typographia Castro Irmão — Lisboa



PREFACIO



NA Exposição retrospectiva de arte ornamental, inaugurada em Lisboa a 12 de janeiro de 1882, reuniram-se pela primeira vez as obras mais notaveis que das artes decorativas se tem conservado em Portugal, desde a fundação da monarchia ate aos fins do seculo passado.

A protecção de Sua Magestade El-Rei o Senhor D. Luiz, á parte importantissima que Sua Magestade El-Rei o Senhor D. Fernando se dignou de tomar na organisação da Exposição se deve principalmente o bom exito d'esta empreza, que, sem aquelles altos patrocinios, não mereceria de certo de nacionaes e extrangeiros o favor e os applausos com que foi acolhida e celebrada.

Os muitos e preciosos objectos, provenientes dos palacios da Ajuda e das Necessidades, constituiriam só por si uma exposição interessante. Havia porém mais as collecções enviadas pelo governo hespanhol e pelo South Kensington Museum e por alguns amadores extrangeiros. Finalmente os membros da commissão executiva da Exposição não pouparam esforços e trabalhos para colligir em Lisboa e nas provincias os exemplares que melhor poderiam representar a evolução da arte, principalmente em Portugal. Os proprietarios d'estes objectos, taes como a Academia Real de Bellas Artes de Lisboa, as Mitras, Cabidos, Conventos, Egrejas, Bibliothecas e outros estabelecimentos scientificos, Museus, Camaras Municipaes, outras corporações e particulares, todos á porfia se empenharam em concorrer para que a nação portugueza fôsse digna e distinctamente representada na Exposição retrospectiva de arte ornamental. D'esta sorte mais de quatro mil objectos foram distribuidos pelas salas do palacio do Marquez de Pombal em Lisboa.

Mas, além de que as exposições são por sua natureza ephemeras, objectos que, durante os periodos em que se conservam abertas, parecerão destituidos de todo o interesse, tornar-se-hão depois, por circumstancias eventuaes e imprevistas, dignos da maior importancia. Por outra parte, ainda na propria Exposição falta a opportunidade para confrontar exemplares dispersos por salas differentes, quando para certos estudos se tornam indispensaveis essas confrontações. Finalmente passado tempo, o facto que ainda hoje vive na memoria de todos cahirá no esquecimento; e o curioso das artes ou o investigador da sua historia terá de andar de cidade em cidade, em dilatada peregrinação, para observar, dos objectos que de uma vez sómente chegaram a reunir-se no mesmo recinto, aquelles que por acaso houverem escapado á acção destruidora do tempo, ás restaurações ignaras dos nacionaes ou á avida cobiça dos extrangeiros.



PRÉFACE

DANS l'Exposition rétrospective de l'art ornemental, inaugurée à Lisbonne le 12 Janvier 1882, on avait réuni, pour la première fois, les œuvres les plus remarquables des arts décoratifs qui se sont conservées en Portugal depuis la fondation de la monarchie jusqu'à la fin du siècle passé.

C'est à la protection de S. M. le Roi D. Louis, et à la part, fort importante, que S. M. le Roi D. Fernand daigna prendre à l'organisation de l'Exposition, qu'est due principalement la bonne réussite de cette entreprise qui, sans cette haute protection, n'eut pas été accueillie avec la faveur et l'admiration avec laquelle elle fut reçue, tant par les portugais que par les étrangers.

Les objets précieux, en grand nombre, provenants des palais d'Ajuda[1] et de celui de Necessidades[2] formaient déjà à eux seuls une exposition intéressante; il y avait, de plus, les collections envoyées par le gouvernement d'Espagne, par le South-Kensington Museum, et par plusieurs amateurs étrangers; enfin les membres de la commission exécutive de l'Exposition ne ménagèrent ni efforts ni travaux pour rassembler, tant à Lisbonne, qu'en province les exemplaires qui pouvaient le mieux représenter le mouvement de l'art, surtout en Portugal. Les propriétaires de ces objets tels que: l'Académie des Beaux Arts de Lisbonne, les Évêchés, les Chapitres, les Couvents, les Eglises, les Bibliothèques et divers établissements scientifiques: Musées, Chambres Municipales et corporations particulières, tous s'empressèrent à l'envi pour que la nation portugaise fut représentée d'une manière digne et distinguée dans l'Exposition retrospective de l'art ornemental. De cette manière plus de quatre mille objets furent distribués dans les salles du palais du Marquis de Pombal à Lisbonne.

Mais, outre que, de leur nature, les expositions sont des spectacles éphémères, il arrive que des objets qui, pendant les périodes où elles sont ouvertes, paraitront moins importants deviennent ensuite, par des circonstances éventuelles et imprévues, dignes d'un grand intérêt. D'autre part, il manque dans l'Exposition même, l'occasion de confronter des exemplaires disseminés en différentes salles, quand ces confrontations deviennent indispensables pour de certaines études; enfin, après un certain temps, le fait qui, aujourd'hui vit encore dans la mémoire de tous, tombe dans l'oubli. L'amateur curieux des arts, ou investigateur de leur histoire sera obligé d'aller de ville en ville et de faire de longs trajets, pour observer ceux des objets qui ne s'étaient trouvés réunis qu'une fois et qui, par hasard, auront échappé à l'action destructive du temps, aux restaurations ignares des portugais ou à l'avide cupidité des étrangers.

[1] Résidence de S. M. le Roi de Portugal.
[2] Résidence de S. M. le Roi D. Fernand, père de S. M. régnante.

Por tanto a todas as exposições, seja qual fôr a natureza dos objectos expostos, obras d'arte, machinas, animaes, plantas, serve hoje a photographia como de complemento necessario.

Ia porém já em mais de meio o periodo em que a Exposição de arte ornamental deveria conservar-se aberta, sem que a primeira entre as artes de moderna invenção começasse a perpetuar pelas suas fieis reproducções os mais interessantes dos objectos expostos. E encerrar-se-hia de certo com esta falta lamentavel, se um distincto photographo amador não viesse em auxilio da commissão executiva offerecendo-se-lhe para desempenhar este trabalho com a maior abnegação e desinteresse, encarregando-se de todas as despezas que demandava e pedindo apenas que no palacio da Exposição se lhe proporcionasse uma casa com as condições necessarias para as reproducções photographicas.

E ao Sr. Carlos Relvas que me refiro.

Todavia, como nenhuma das salas do palacio fôsse adequada para o fim que se tinha em vista, tornou-se necessario construir no jardim um *atelier,* que não obstante ser de madeira e muito singelo, não se concluiu senão passadas muitas semanas. Assim faltariam apenas uns vinte dias para o encerramento da Exposição quando o Sr. Carlos Relvas deu principio aos seus trabalhos.

No breve espaço de tempo que ficou á sua disposição tirou quinhentos e doze *clichés,* em que ficaram representados, isoladamente ou em grupos, dos objectos expostos todos aquelles que por qualquer titulo mais se recommendavam. Foi um trabalho immenso que sómente poderia levar a cabo o mais accendrado amor das artes e a mais firme das vontades. Nos mezes de maio e junho o Sr. Carlos Relvas trabalhava seguidamente sete e oito horas por dia encerrado n'uma casa de madeira e vidro, estufa cuja alta temperatura apenas por alguns minutos poderiam supportar a maior parte das pessoas que ali entravam.

Assim como a Exposição foi a mais valiosa empreza que se poderia realisar em Portugal para o estudo da historia artistica, assim tambem a collecção do Sr. Carlos Relvas ficará sendo o subsidio de maior valor para futuras investigações. No *Album de phototypias* manifesta-se pela primeira vez ao publico uma parte d'esse rico thesouro. Não quiz porém o illustre photographo que ao seu trabalho se ligasse idéa alguma de interesse pessoal; pelo que destinou todo o producto da subscripção para a Misericordia e Monte-pio Popular da Gollegã, correndo com as despezas de *clichés,* provas e todas as mais que a publicação demandava.

As phototypias foram executadas pelo Sr. Leipold, distincto gravador que se honra com a mestria e perfeição que distinguem todos os seus trabalhos.

A este prefacio que se refere unicamente aos trabalhos do Sr. Carlos Relvas pareceu conveniente accrescentar uma breve noticia da Arte antiga em Hespanha e Portugal, considerada em relação aos principaes monumentos que a representavam na Exposição.



C'est pourquoi la photographie sert aujourd'hui à reproduire les objets exposés, quels qu'ils soient, comme: objets d'art, machines, animaux, plantes, etc.

La moitié du temps, pendant lequel l'Exposition de l'art ornemental devait rester ouverte, tirait déjà à sa fin, sans que le premier des arts d'invention moderne, eût commencé à perpétuer par ses fidèles reproductions les objets les plus intéressants de l'Exposition, et elle eut été fermée avec ce manque regrettable, si un photographe amateur, distingué dans son art, ne fût venu au secours de la commission exécutive, en voulant bien se charger de ce travail avec une abnégation, un désintéressement sans égal, prenant sur lui toutes les dépenses qui en résulteraient et ne demandant qu'un local dans le palais qui offrît les conditions nécessaires aux reproductions photographiques.

Cet amateur artiste fut Monsieur Charles Relvas.

Cependant comme aucune des salles du palais n'était propre à cette fin, on fut contraint de bâtir dans le jardin un atelier lequel, bien que construit en bois seulement et fort simple, ne fut terminé qu'au bout de plusieurs semaines, il n'y avait donc plus qu'une vingtaine de jours avant la fermeture de l'Exposition, lorsque Monsieur Relvas commença ses travaux.

Dans le court espace qui lui restait il tira cinq cent vingt clichés qui représentaient, isolément ou en groupes, tous les objets exposés qui se recommendaient le plus, à quelque titre que ce fût. C'était un travail immense dont l'amour le plus ardent des arts, et la volonté la plus ferme pouvaient seuls venir à bout. Dans les mois de Mai et de Juin Monsieur Charles Relvas travailla sept à huit heures par jour, enfermé dans une case de bois et de vitres, une serre chaude, dont les personnes qui y entraient pouvaient à peine, pour quelques instants, endurer la haute température.

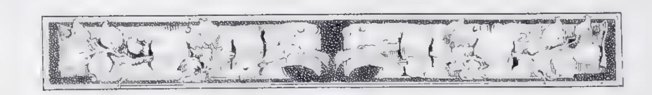
Comme l'Exposition était l'entreprise de la plus grande valeur qui pouvait se réaliser en Portugal pour l'étude de l'histoire artistique, de même la collection de Monsieur Charles Relvas sera le subside le plus précieux pour des recherches futures. L'*Album* de phototypies ouvre pour la première fois une partie de ce trésor précieux au public.

L'illustre photographe, ne voulant pas que la moindre idée d'intérêt personnel se rattachât à son travail, destina tout le produit de la souscription à la Misericordia et au Monte-pio populaire de Gollegã, se chargeant des dépenses des clichés, des épreuves et de tous les autres frais de la publication.

Les phototypies furent exécutées par Monsieur Leipold, graveur distingué par la perfection et le travail artistique qui caractérisent toutes ses productions.

Nous avons cru devoir ajouter à cette préface, qui se rapporte uniquement aux travaux de Monsieur Charles Relvas, une courte notice sur l'art antique en Espagne et en Portugal, considéré par rapport aux monuments principaux qui le représentaient à l'Exposition.





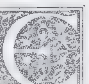
A ARTE ANTIGA EM HESPANHA E PORTUGAL

I

A EXPOSIÇÃO RETROSPECTIVA DE LISBOA

I

A ARTE ROMANA

M varias regiões de Portugal e Hespanha tem apparecido vestigios de povos que precederam os romanos na occupação da Peninsula. Mas os resultados das explorações feitas n'uma ou n'outra parte, como em Cerro de los Santos,[1] muito restrictos ou incompletos, não bastam ainda para se formar uma idéa clara das artes dos phenicios, dos celtiberos ou de outros povos antigos.

As explorações mais vastas e methodicas do Sr. Francisco Martins Sarmento nas ruinas da Citania de Briteiros, entre Braga e Guimarães, e n'outras partes da provincia do Minho em Portugal, melhor nos dão a conhecer uma arte pre-romana que n'aquella e provavelmente n'outras povoações resistiu por muito tempo ás influencias romanisadoras. Com effeito nas mesmas lapides, a par com os caracteres romanos de palavras latinas ou latinisadas, apparecem ornatos de um estylo muito differente, em que predominam, como elementos d'ornamentação, os circulos concentricos, as espiraes e as cordas torcidas.

O desenho d'estes ornatos não tem nada de romano, nem de outro estylo conhecido, excepto o de certas antigualhas prehistoricas da Irlanda e d'outras regiões da Grã-Bretanha, nas quaes se encontram tambem similhantemente dispostos aquelles elementos d'ornamentação. O estylo da *Pedra formosa* e d'outras lapides corresponde pois a uma civilisação anterior, indigena em relação aos romanos, e que estes, dominando já a Peninsula, não conseguiram fazer desapparecer inteiramente na Citania, pelo menos no modo de construir as casas e de esculpir as pedras que as exornavam.

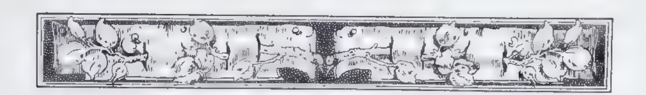
Algumas explorações empreendidas na Galliza, se bem que muito mais limitadas que as da Citania, patentearam vestigios analogos áquelles que posteriormente aqui foram descobertos. Merece particular menção a aza de um vaso de bronze,[2] coberta de ornatos gravados exactamente no mesmo estylo d'aquelles que se encontram na *Pedra formosa* e n'outras lapides da Citania.

Não obstante o numero e variedade dos vestigios até hoje encontrados, ainda se não determinou rigorosamente qual fôsse esta remota civilisação, que se extende desde a epocha dos instrumentos de bronze e dos castros até plena dominação romana.

---

[1] *Museu español de antiguidades*, tom. VI, 250.

[2] Foi achado em Chao de Currás, nas faldas dos montes que limitam por NO o Valle de Oro (onde ha tantos e tão notaveis castros). D. Jose Villaamil y Castro, *Museu español de antiguidades*, tom. IV, pag. 68.



L'ART ANTIQUE EN ESPAGNE ET EN PORTUGAL

ET

L'EXPOSITION RÉTROSPECTIVE DE LISBONNE

I

L'ART ROMAIN



ES vestiges de peuples qui ont précédé les Romains dans l'occupation de la Péninsule ont été trouvés dans différentes parties du Portugal et de l'Espagne; mais les explorations faites dans l'un et l'autre pays, comme en Cerro de los Santos,[1] fort limitées ou incomplètes, ne sauraient donner une idée claire des arts des phéniciens, des celtibères, ou d'autres peuples de l'antiquité.

Les explorations plus vastes et plus méthodiques de Mr. François Martins Sarmento dans les ruines de la Citanie de Briteiros, entre Braga et Guimarães, et dans d'autres parties de la province du Minho en Portugal nous font mieux connaître un art pré-romain lequel, dans ce pays et probablement dans d'autres, résista longtemps à l'influence des romains. En effet, on trouve sur des pierres tumulaires, outre les caractères romains, des mots latins ou latinisés, des ornements d'un style fort différent où prédominent, comme éléments d'ornementation, les cercles concentriques, les spirales et les torsades.

Le dessin de ces ornements n'a rien de romain, ni d'aucun autre style connu, si ce n'est de quelques antiquités pré-historiques de l'Irlande et d'autres parties de la Grande-Bretagne, dans lesquelles on rencontre aussi, pareillement disposés, ces mêmes éléments d'ornementation. Le style de la *Pedra formosa* et d'autres pierres tumulaires correspond donc à une civilisation antérieure, indigène par rapport aux romains, et que ceux-ci, dominant déjà la Péninsule, n'étaient pas parvenus à faire disparaître entièrement dans la Citanie, du moins pas dans la manière de construire les maisons et de sculpter les pierres qui les ornaient.

Quelques explorations entreprises en Gallicie, quoique bien plus limitées que celles de la Citanie, firent découvrir des vestiges analogues à ceux trouvés plus tard ici. Une anse d'un vase de bronze[2] couverte d'ornements gravés exactement dans le même style qu'on retrouve sur la *Pedra formosa* et sur d'autres pierres de la Citanie, mérite une mention particulière.

Malgré le nombre et la variété des vestiges trouvés jusqu'à ce jour, on n'a pas encore exactement déterminé quelle fut cette civilisation reculée qui s'étend depuis l'époque des instruments de bronze et des castres jusqu'à la complète domination romaine.

[1] *Museu español de antiguidades*, tom. VI, 250.

[2] Trouvé à Chão de Currás, au pied des montagnes qui limitent au N. la vallée d'Oro (où il y a tant et de si remarquables castres). D. Jose Villaamil y Castro, *Museu español de antiguidades*, tom. IV, p. 68.

Localisada n'esta parte da Peninsula, anterior á romana, e com força bastante para, durante muito tempo, se não extinguir sob a sua poderosa influencia, mas penetral-a e fundir-se com ella, que civilisação haveria? A celtica ou celtiberica? A iberica? A ligurica? O Sr. Martins Sarmento inclina-se para esta ultima[1], observando com razão que na Peninsula e outras partes da Europa se tem attribuido vagamente aos celtas a maior parte dos vestigios anteriores á civilisação romana, suppondo que esta idéa, abandonada já com relação aos dolmens, o poderá vir tambem a ser com respeito á linguistica e ás obras de arte.

Com a civilisação pre-romana da Citania de Briteiros, indeterminada ainda, parece relacionarem-se naturalmente as estatuas denominadas gallaicas.[2]

Na epocha romana tiveram as artes um grande e geral desenvolvimento na Peninsula iberica. Interessantes e numerosos vestigios por toda a parte estão attestando este facto, cujas causas claramente se nos patenteiam no alto grão da civilisação de Roma, na unidade e força da administração, na riqueza das populações e finalmente n'uma paz duradoira que no espaço de tres seculos favoreceu a cultura das artes e a educação dos artistas.

O programma da Exposição retrospectiva de arte ornamental não abrangia estes tempos remotos. Ainda assim a arte romana do occidente da Peninsula teve o seu representante n'um baixo-relevo de marmore, procedente do extincto convento de Chellas, perto de Lisboa. E o fragmento de um friso em marmore que parece ter pertencido a algum theatro pelas figuras que tem esculpidas em meio relevo. Á direita duas mulheres escutam attentamente dois homens que parece estarem declamando, tendo cada um n'uma das mãos um rolo de papyro *(liber)*. Á esquerda as mesmas figuras nas mesmas posições, com a differença de que cada uma das mulheres empunha uma mascara e parece disposta a sair. Duas grandes mascaras adornam tambem as extremidades do fragmento.

Pelo genero da esculptura, e não pelo fim a que parece teria sido destinado, se relaciona este monumento com os sarcophagos romanos dos Museus do Carmo em Lisboa e municipal do Porto, descriptos por D. Jose Amador de los Rios.[3] Como obra de arte é tão superior ao primeiro, como inferior ao segundo: no que não ha que estranhar, merecendo este ultimo logar distincto entre as obras da esculptura romana. Na propria Roma passaria por uma das mais bellas.

Além dos mencionados monumentos servirão tambem para o estudo da esculptura d'esta epocha o fragmento de um friso (talvez do arco romano da Praça) que se conserva embutido n'uma parede dos paços municipaes de Evora, e que Murphy cuidadosamente desenhou;[4] as estatuas de marmore, mais ou menos mutiladas, que se conservam em Evora, procedentes do Algarve e Alemtejo;[5] algumas das lapides e outros fragmentos encontrados ou colligidos em Mertola e no Algarve pelo Sr. Estacio da Veiga; a stela de Caio Julio Materno no Instituto de Coimbra, etc.

Em Hespanha abundam tambem os monumentos da esculptura romana. Conservam-se no Museu archeologico de Madrid alguns fragmentos de estatuas de notavel perfeição;[6] o sarcophago

[1] *Os Lusitanos.* Porto, 1880.

[2] O Sr. Hubner (*Noticias archeologicas de Portugal*, pag. 103 e seg.) descreve tres estatuas gallaicas: duas de Montalegre, provincia de Traz-os-Montes, trasladadas para o jardim botanico da Ajuda; e outra de Vianna do Castello. Refere-se mais á noticia que Mauro Castella Ferrer deu de outras duas da Galliza. O Sr. Martins Sarmento possue uma outra, encontrada em Fafe (*Os Lusitanos*, pag. 40, nota).

[3] *Museu español de antiguidades*, II. *Noticia e descripção de um sarcophago romano descoberto ha annos no Alemtejo e recentemente comprado pela cidade do Porto para o seu Museu municipal, pelo director do mesmo Museu.* Porto, 1867.

[4] *Travels in Portugal.*

[5] *Relatorio acerca do Museu Cenaculo.* Evora, 1869.

[6] *Museu español de antiguidades*, VII 575, e VIII 137.

Localisée dans cette partie de la Péninsule, antérieure à la domination romaine, et assez forte pour ne pas s'éteindre sous cette puissante influence, et même s'y infiltrer et se confondre avec celle-ci, quelle pouvait être cette civilisation? Celtique ou celtibère? Ibérique? Ligurienne? Monsieur Sarmento penche pour cette dernière,[1] observant avec raison que dans la Péninsule et en d'autres parties de l'Europe, on a vaguement attribué aux celtes la majeure partie des vestiges antérieurs à la civilisation romaine; supposant que cette idée, abandonnée déjà à l'égard des dolmens, pourrait également être repoussée par rapport à la linguistique et aux œuvres de l'art.

Les statues nommées gallaïques paraissent naturellement se rapporter à la civilisation préromaine de la Citanie de Briteiros.[2]

Pendant l'époque romaine un grand développement des arts eut lieu par toute la Péninsule ibérique, ce qui est prouvé par le grand nombre de vestiges intéressants qu'on découvre partout et qui témoignent du haut degré de la civilisation de Rome; la force de son administration, la richesse des populations, et enfin, une paix durable qui, pendant l'espace de trois siècles favorisa la culture des beaux-arts et l'éducation des artistes.

Le programme de l'Exposition rétrospective de l'art ornemental n'embrassait pas cette époque éloignée; toutefois l'art romain de l'occident de la Péninsule eut son représentant dans un bas-relief de marbre provenant du couvent éteint de Chellas, près de Lisbonne; c'est le fragment d'une frise en marbre qui, à juger d'après les figures qui y sont sculptées, paraît avoir fait partie de quelque théâtre. A droite il y a deux femmes qui écoutent attentivement deux hommes lesquels ont l'air de déclamer, tenant chacun un rouleau de papyrus à la main; à gauche les mêmes figures dans les mêmes positions avec la différence que les femmes tiennent chacune un masque à la main et semblent prêtes à sortir. Deux grands masques ornent aussi les extrémités du fragment.

D'après le genre de la sculpture, et non d'après sa destination, ce monument a du rapport avec les sarcophages des Musées du Carmo à Lisbonne et avec celui de la municipalité de Porto, décrits par D. Jose Amador de los Rios.[3] Comme œuvre d'art il est aussi supérieur au premier, qu'il est inférieur au second, ce qui ne doit pas surprendre, vu que ce dernier mérite une place distinguée parmi les ouvrages de la sculpture romaine et qu'à Rome même il passerait pour un des plus beaux.

Outre les monuments mentionnés, le fragment d'une frise (peut-être d'un arc romain) enclavé dans un mur du palais municipal d'Evora, dessiné avec soin par Murphy,[4] servira aussi à l'étude de la sculpture de cette époque, ainsi que les statues de marbre, plus ou moins mutilées, conservées à Evora, provenantes de l'Algarve et de l'Alemtejo;[5] quelques unes des pierres tumulaires et d'autres fragments trouvés et recueillis à Mertola et en Algarve par Mr. Estacio da Veiga; la colonne de Caio Julio Materno dans l'Institut de Coimbre, etc.

Les monuments de sculpture romaine ne sont pas moins abondants en Espagne. On conserve dans le Musée Archéologique de Madrid quelques fragments de statues d'une remarquable perfection de travail;[6] le sarcophage du collége de Hursilhos[7] à Tarragone, les sépulcres dits des Scipions;[8] à Elche des statues de marbre.[9]

---

[1] *Os Lusitanos.* Porto, 1880.

[2] Mr. Hubner (*Notices archéologiques de Portugal,* p. 103 et suiv.) décrit trois statues gallaïques: deux de Montalegre, province de Traz-os-Montes, transportées au jardin botanique d'Ajuda; et une autre de Vianna do Castello. Se rapporte encore à la note que Mauro Castella Ferrer a donnée sur deux autres de la Gallicie. Mr. Martins Sarmento en possède une autre, trouvée à Fafe (*Os Lusitanos,* p. 40 note).

[3] *Museu español de antiguidades,* II. *Notice et description d'un sarcophage romain, découvert il y a des années en Alemtejo et récemment acheté par la ville de Porto pour son Musee municipal par le directeur de ce Musée.* Porto, 1867

[4] *Travels in Portugal.*

[5] *Rapport sur le Musee Cenaculo.* Evora, 1869.

[6] *Museu español de antiguidades,* VII 575, et VIII 137.

[7] *Museu español de antiguidades,* I, 41.

[8] *Recuerdos y bellezas de España, Cataluna,* II, 304.

[9] *Museu español de antiguidades,* I, 591.

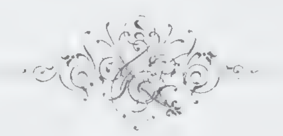
da collegiada de Hursilhos;[1] em Tarragona os sepulchros denominados dos Scipiões;[2] em Elche estatuas de marmore.[3]

Entre os monumentos da arte romana contam-se os restos de alguns templos ornados de capiteis de boa esculptura: em Portugal o de Evora;[4] em Hespanha os de Merida, Alcantara, Alarcos, Gerona e Barcelona. Subsistem ainda de pé alguns arcos triumphaes e portas em Capara, Merida, Bara e Cabanes e Barcelona. Outros houve de que apenas restam memorias: o da praça de Evora, o da porta de Belcouce em Coimbra.[5]

Emfim para se conhecer o alto gráo a que chegara a civilisação romana, relativamente ás applicações praticas das artes á utilidade das populações, bastará citar as pontes de Alcantara, Merida, Capara e Chaves, sem fallar das muitas mais que totalmente desappareceram e de que sómente restam memorias escriptas; os aqueductos de Merida, Carmona, Tarragona, Conimbriga, Eminio (Coimbra moderna), Sagunto, Alcaraz, Segovia, Peñaflôr, etc., etc.

Das artes industriaes decorativas não faltam vestigios egualmente importantes em Hespanha e Portugal. Em quasi todas as ruinas de antigas povoações romanas apparecem mosaicos, alguns de grande belleza pelo desenho e colorido das scenas que representam.[6] Abundam nas collecções dos Museus as lampadas de argila, as urnas e frascos de vidro, objectos de bronze, ferro e latão.

Uma das mais interessantes obras da arte romana, esculptura em marfim, que se conservam em Hespanha é o diptyco consular ovetense, com quanto se não possa attribuir á industria peninsular.[7] Finalmente em todos os tempos se tem encontrado escondidos no solo collares, anneis, pulseiras e outras joias de ouro e de prata.[8]



[1] *Museu español de antiguidades*, I, 41.

[2] *Recuerdos y bellezas d'España, Cataluña*, II, 204.

[3] *Museu español de antiguidades*, I, 591.

[4] *Artes e Letras*, II, 155, 166, 187.

[5] *Alguns passos n'um labyrintho. Se Coimbra foi povoação romana e que nome teve. Portugal Pittoresco*, I, 29 e seg.

[6] Vej. a estampa e descripção do mosaico d'Alicante nos *Mon. arquit. de Españ.*; de Italica no *Mus. españ. de antig.* I, 185; de Lugo, idem.; da torre de Bell Loch na *Academia*, I, 165 e 168; de Arnal, perto de Leiria, no *Archivo Pittoresco*, I, 124 e 125; de Barcelona na *Españ. Sagr.*, XXIX, 12.

[7] *Museu español de antiguidades*, I, 385.

[8] Em Evora possuia um ourives uma placa circular de ouro, com um orificio como para pendurar a algum collar. N'uma das faces tinha esculpida em relevo a avena de Pan. A um outro ourives comprei um annel de prata, que em vez de sello ou camafeu tem uma Venus saindo das ondas. Hoje não é já muito facil perderem-se estas curiosas antigualhas, porque todos sabem que se pagam por bom preço. Mas, durante muitos annos, foram sem conto aquellas que se fundiram nos cadinhos dos ourives. Ha dois ou tres annos appareceu perto de Alemquer nas excavações que se faziam para uma bacellada um vaso de prata cheio de moedas romanas. Os trabalhadores partiram o vaso a golpes de enxada.

Depois de escriptas estas linhas appareceu no concelho de Penella, districto de Coimbra, uma pulseira de ouro macisso com ornatos triangulares similhantes aos das placas de schisto achadas n'alguns dolmens de Portugal, e aos de um machado de bronze de Mareuil-sur-Ourcq (Oise), representado n'uma estampa do *Diction. Archeolog. de la Gaule*. A pulseira tem de peso 1:900 e tantas grammas! Comprou-a por dois contos de réis S. M. El-Rei o Senhor D. Fernando.

Parmi les monuments de l'art romain on compte les restes de quelques temples ornés de chapiteaux de bonne sculpture, en Portugal celui d'Evora,[1] en Espagne ceux de Merida, Alcantara, Alarcos, Gerona et Barcelone. Quelques arcs de triomphe sont encore debout à Capara, Merida, Bara, Cabane et Barcelone; il y en eut d'autres dont il ne reste plus guère que la mémoire, comme celui de la place d'Evora, et celui de la porte de Belcouce à Coimbre.[2]

Enfin pour faire connaître le haut degré de culture où était arrivée la civilisation romaine dans l'application pratique des arts à l'utilité des populations, il suffira de citer les ponts d'Alcantara, Mérida, Capara et Chaves, sans parler de beaucoup d'autres, entièrement disparus et dont il ne reste que les mémoires écrits; les aqueducs de Mérida, Carmona, Tarragone, Conimbrigue (Coimbre moderne), Eminio, Sagonte, Alcaraz, Ségovie, Peñaflor, etc., etc.

Il ne manque pas non plus de vestiges également importants, en Espagne et en Portugal, des arts de l'industrie décorative. Dans presque toutes les ruines des anciennes peuplades romaines se trouvent des mosaïques dont quelques unes d'une grande beauté de dessin et de nuances dans les scènes qu'elles représentent.[3] Dans les collections des musées nous trouvons nombre de lampes de terre cuite, d'urnes et de flacons en verre, d'objets de bronze, de fer, et de laiton.

Un des objets les plus intéressants de l'art romain, sculpté en ivoire, conservé en Espagne est le diptyque consulaire oventin, bien qu'on ne puisse pas l'attribuer à l'industrie péninsulaire.[4] Enfin, dans tous les temps on a trouvé, enfouis dans le sol, des colliers, des bagues, des bracelets et d'autres bijoux en or et en argent.[5]



[1] *Artes e letras,* II, 155, 156, 187.

[2] *Alguns passos n'um labyrintho. Se Coimbra foi povoação romana e que nome teve. Portugal Pittoresco,* I, 29.

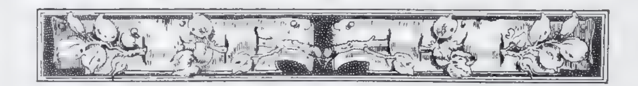
[3] Voyez gravure et description de la mosaïque d'Alicante dans les *Monum. arquit. de España;* d'Italica dans le *Museu español de antiguidades,* I, 185; de Lugo id.; de la Tour de Bell-Loch dans l'*Academia* I, 165 et 168, et d'Arnal près de Leiria dans l'*Archivo Pittoresco,* I, 124 et 125; de Barcelona dans l'*España Sagr.,* XXIX, 12.

[4] *Museu español de antiguidades,* I, 85.

[5] Un orfèvre à Evora possédait une plaque circulaire en or, perforée comme pour être suspendue à un collier. Sur une des faces était sculptée en relief la flûte de Pan.

Chez un autre orfèvre j'ai acheté une bague d'argent qui a pour cachet une Vénus sortant de l'onde. Aujourd'hui de pareilles antiquités précieuses ne se perdent plus guère, puisque tous savent qu'on en donne un bon prix, mais autrefois il s'en est fondu une quantité dans les creusets des orfèvres. Il y a deux ou trois ans qu'on trouva près d'Alemquer, dans une excavation faite pour planter des vignes, un vase d'argent plein de monnaies romaines; les ouvriers cassèrent le vase à coups de bèche.

Après avoir écrit ces lignes on découvrit près de Penella, district de Coimbre, un bracelet d'or massif avec des ornements triangulaires, semblables à ceux des plaques de schiste trouvées dans quelques dolmens en Portugal, et à ceux d'une hache de bronze de Mareuil-sur-Ourcq (Oise) représentée dans une estampe du *Diction. Archéolog. de la Gaule;* ce bracelet pèse 1,900 et quelques grammes. Il a été acheté pour deux contos de réis par S. M. le Roi D. Fernando.



II

A ARTE WISIGOTHICA OU DAS MONARCHIAS CHRISTÃS ANTERIORES AO SECULO XI

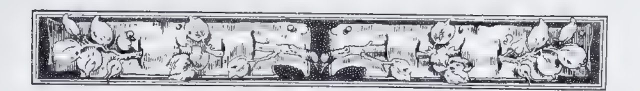
O mais antigo monumento da arte wisigothica na Exposição eram os braços de uma cruz de ouro e pedras finas, que faziam parte do celebre thesouro de Guarrazar, e hoje pertencem ao Museu archeologico de Madrid. Este thesouro foi achado em 1858, a seis milhas de Toledo, na aldeia de Guarrazar, no sitio de um santuario christão do tempo dos wisigodos, do qual não restava mais que os alicerces e alguns fragmentos esculpturaes soterrados.

Além de muitos objectos que os trabalhadores destruiram, ou os ourives de Toledo fundiram ou inutilisaram, conservam-se ainda distribuidos pelo Museu de Cluny de Paris, Armeria Real e Museu archeologico de Madrid onze corôas votivas, algumas de grande peso e dimensões e de extraordinaria magnificencia; muitas cruzes, duas com inscripções, e innumeros fragmentos de varias especies. Estes objectos de ouro, ornados de pedras preciosas de varias côres, verdadeiramente deslumbrantes, dão-nos uma idéa muito superior áquella que antecedentemente vogava entre os historiadores ácerca da perfeição e riqueza da arte wisigothica.

A collecção do santuario de Guarrazar não era de certo um producto unico e excepcional da ourivesaria do seculo VII em Hespanha. Em Toledo principalmente não faltariam outras joias do mesmo genero. Que muito porem que se perdessem, sendo de tão grande preço, e algumas de tão pequenas dimensões, quando dos monumentos da architectura e da esculptura em pedra tão pouco resta.[1]

O Sr. F. de Lasteyrie, erudito francez, descreveu o thesouro de Guarrazar, e sustentou que as joias de tão numerosa collecção teriam sido fabricadas na Allemanha. O auctor apresenta, como argumento fundamental d'esta hypothese, o emprego do vidro roxo *cloisoné*, como ornato, processo commummente empregado no centro da Germania. E comtudo muito provavel que a falsa opinião, que se generalisara entre os historiadores a respeito da barbaria dos wisigodos com respeito ás artes, levasse o Sr. F. de Lasteyrie a sustentar aquella hypothese.

D. Jose Amador de los Rios, mais conhecedor dos monumentos peninsulares, impugnou com uma extensa memoria as razões propostas, e mostrou que o estylo das corôas e cruzes de Guarrazar tem a maior analogia com o dos fragmentos da esculptura wisigothica, encontrados no mesmo e n'outros logares de Toledo, e com o de algumas cruzes e de varios elementos esculpturaes das basilicas das Asturias.



II

L'ART VISIGOTH OU DES MONARCHIES CHRÉTIENNES AVANT LE XIE SIÈCLE

E monument le plus ancien de l'art visigoth à l'Exposition, était représenté par les bras d'une croix en or et pierres fines qui faisaient partie du célèbre trésor de Guarrazar, et qui appartiennent aujourd'hui au Musée Archéologique de Madrid. Ce trésor fut trouvé en 1858 à six lieues de Tolède dans le village de Guarrazar dans l'emplacement d'un sanctuaire chrétien du temps des visigoths dont il ne restait plus que les fondements et quelques fragments de sculpture enterrés.

Outre beaucoup d'objets que les ouvriers détruisirent ou que les orfèvres de Tolède fondirent ou brisèrent, il existe encore, dispersés dans le Musée de Cluny à Paris, à l'Armeria Real, au Musée Archéologique de Madrid, onze couronnes votives, dont quelques unes d'un grand poids et d'une beauté extraordinaire; beaucoup de croix, dont deux à inscriptions, et d'innombrables fragments de différentes espèces. Ces objets d'or, ornés de pierres précieuses de différentes couleurs, vraiment éblouissantes, nous donnent une bien plus haute idée de l'art visigoth que celle qu'entretenaient jadis les historiens sur la perfection et la richesse de l'art de ce peuple.

La collection du sanctuaire de Guarrazar n'était certainement pas un produit isolé et exceptionnel de l'orfèvrerie du VIIe siècle en Espagne; c'est surtout à Tolède qu'il ne manquerait pas d'autres bijoux du même genre. Tandis qu'un grand nombre s'en est perdu, qui étaient d'un grand prix et quelques uns de fort petite dimension; il ne reste que fort peu de vestiges de monuments d'architecture et de sculpture en pierre.

Mr. F. de Lasteyrie, français érudit, décrit le trésor de Guarrazar et prétend que les bijoux de cette nombreuse collection ont été fabriqués en Allemagne : l'auteur fonde cette hypothèse sur le fait de l'emploi du verre rouge *cloisonné* comme ornement, procédé ordinairement employé dans l'Allemagne centrale. Il est cependant fort probable que la fausse opinion qui s'était généralisée parmi les historiens sur la barbarie des visigoths à l'égard des arts, ait induit Mr. de Lasteyrie à soutenir cette hypothèse.

D. Jose Amador de los Rios, plus connaisseur en monuments péninsulaires, attaque dans un mémoire étendu les raisons susdites, et démontre que le style des couronnes et des croix de Guarrazar a la plus grande analogie avec celui des fragments de sculpture visigothe trouvés dans la même et dans d'autres vicinités de Tolède, et avec celui de quelques croix et différents fragments de sculpture des basiliques des Asturies.

O Sr. Barão Ch. Davilliers no livro, que posteriormente escreveu e publicou da ourivesaria hespanhola, refere-se ás joias de Guarrazar sem deixar transparecer a mais leve idéa ácerca de sua origem germanica. O Sr. F. Riaño cita algumas joias orientaes do Museu de Kensington, anteriores á epocha wisigothica, ornadas de vidros *cloisonés*. A sua opinião vem a ser que a origem artistica e technica das joias de Guarrazar se ha de attribuir ao Oriente, em quanto a sua manufactura parece com toda a probabilidade hespanhola.

O Sr. J. Labarte, tão auctorisado como insuspeito no assumpto, suppõe, ainda mais que o proprio Sr. Riaño, peninsular o estylo da ourivesaria que produziu as joias de Guarrazar. «... Les pièces du trésor de Guarrazar n'ont rien qui rapelle les grossiers bijoux ni la rude orfevrerie des barbares qui, partis de la Germanie, envahirent les Gaules, l'Italie et l'Espagne au cinquième siècle; elles sont au contraire le produit d'un art assez avancé. Les orfévres de Recesvinthe comme ceux de Dagobert, cherchaient des inspirations tout à la fois dans les monuments que les Romains leur avaient légués et dans les productions riches et élégantes de l'art byzantin. Le talent et l'imagination de l'artiste le conduisaient parfois à s'écarter de ses modèles et à donner à ses œuvres une certaine originalité.»[1]

Os poucos vestigios que restam da arte wisigothica primitiva, isto é, anterior á invasão dos sarracenos, têm sido cuidadosamente estudados em Hespanha. A egreja de San Juan Bautista de Baños, perto de Palencia, edificada, segundo dizem, por el-rei Recesvintho em 610,[2] e que subsiste ainda hoje com mui poucas alterações; os poucos vestigios que restam da primitiva egreja de San Roman de Hornija, cuja fundação se attribue a Chindasvintho em 646;[3] os restos da denominada *cisterna* da Merida,[4] os capiteis das basilicas wisigothicas de Cordova;[5] os capiteis e outros fragmentos desenterrados em Guarrazar e Toledo;[6] tudo isto tem servido, conjunctamente com os monumentos que restam da esculptura do tempo das primeiras monarchias christãs que se seguiram á invasão arabe, para caracterisar o estylo latino-bysantino da epocha wisigothica. Do seculo VII ao seculo XI, templos, columnas, lapides sepulchraes, moedas, todas as manifestações da arte nos offerecem a unidade fundamental de um estylo e provas decisivas da degeneração que padeceu a arte nas mãos dos godos, sequestrados das outras civilisações pelas montanhas das Asturias.

Essa degeneração patentêa-se sobre tudo na fórma e na ornamentação dos capiteis, nos outros elementos decorativos de ordem animal ou vegetal e, com relação á ourivesaria, nas cruzes *de los Angeles e de la Victoria,* obras de 808 e 908,[7] se as compararmos com as joias principaes de Guarrazar.

Restam os mais interessantes vestigios da architectura e esculptura d'esta epocha na capella de S. Miguel ou Camara Santa da sé de Oviedo e n'outras egrejas proximas cuja fundação se attribue a el-rei Affonso II o Casto, que reinou desde o anno de 795 até ao de 843,[8] em Santa Maria de

[1] Lasteyrie, *Description du tresor de Guarrazar.* Paris, 1860.
[illegible] *España y las coronas* [illegible] *de Guarrazar.* Mad[illegible] 18[illegible]
J. F. Riaño, *The industrial arts in Spain.* London, 1879.
Davillier, *Recherches sur l'orfevrerie en Espagne au moyen âge et à la renaissance.* Paris, 1879.
J. Labarte, *Histoire des arts industriels.* 2.ª edit., tom. III, pag. 282.
Achar-se-hão tembem estampas e descripções das joias de Guarrazar pelos Srs. Rada y Delgado no *Museu español de antiguidades,* III, 113 a 132, e por Amador de los Rios nos *Monum. arquit. de España.*

[2] *Museu español de antiguidades,* I, 561 a 571.

[3] *Mon. arquit. de España.*

[4] Idem.

[5] Idem.

[6] Idem, *Museu español de antiguidades,* III, 113 a 132. Mem. cit. de Amador de los Rios.

[7] *Mon. arquit. de Espana.*

[8] D. Manuel de Assas, *Nociones Fisionomicas de la Arquitetura en España.* No *Semanario Pintoresco Español.* Año XXII, pag. 305. *Mon. arquit. de España.*

Mr. le Baron Ch. Davilliers, dans un livre qu'il publia dernièrement sur l'orfévrerie espagnole, parle des bijoux de Guarrazar sans laisser transpirer la moindre idée qu'ils seraient d'origine allemande. Mr. F. Riaño cite quelques joyaux d'orient, du Musée de Kensington, antérieurs à l'époque visigothe, ornés de verres *cloisonnés*. Son opinion se résume en ce que l'origine artistique et technique des joyaux de Guarrazar doit être attribuée à l'orient, tandis que la manufacture en est, selon toute probabilité, espagnole.

Mr. J. Labarte, d'autorité insuspecte dans la question, suppose, plus encore que même Mr. Riaño, que le style de l'orfévrerie des joyaux de Guarrazar est péninsulaire. «... Les pièces du trésor de Guarrazar n'ont rien qui rappelle les grossiers bijoux, ni la rude orfévrerie des barbares qui, partis de la Germanie, envahirent les Gaules, l'Italie et l'Espagne au cinquième siècle; elles sont, au contraire, le produit d'un art assez avancé. Les orfèvres de Recesvinthe comme ceux de Dagobert, cherchaient des inspirations tout à la fois dans les monuments que les Romains leur avaient légués et dans les productions riches et élégantes de l'art byzantin. Le talent et l'imagination de l'artiste le conduisaient parfois à s'écarter de ses modèles et à donner à ses œuvres une certaine originalité.»[1]

Les peu de vestiges qui restent de l'art visigoth primitif, c'est-à-dire, antérieur à l'invasion des sarrasins, ont été soigneusement étudiés en Espagne. L'église de S. Jean Baptiste de Baños, près de Palencia, bâtie, soit-disant, par le roi Recesvintho en 610[2] laquelle existe encore aujourd'hui avec fort peu d'altérations; les quelques vestiges qui restent de l'église primitive de San Roman de Hornija, dont la fondation est attribuée à Chindasvintho en 646;[3] les restes de l'ainsi-nommée *Cisterna da Merida;*[4] les chapiteaux des basiliques visigothes de Cordoue;[5] les chapiteaux et d'autres fragments déterrés à Guarrazar et à Tolède,[6] tout ceci, comme également les monuments qui restent de la sculpture du temps des premières monarchies chrétiennes qu'on a sauvés de l'invasion arabe, a servi à caractériser le style latino-bysantin de l'époque visigothe. Depuis le VIIe jusqu'au XIe siècle, des temples, des colonnes, des pierres tumulaires, des monnaies, toutes manifestations de l'art, nous présentent une unité fondamentale d'un style, et des preuves positives de la décadence que l'art subit sous les goths, séquestrés des autres civilisations par les montagnes des Asturies.

Cette décadence est évidente surtout dans la forme et l'ornementation des chapiteaux, dans les autres éléments décoratifs de l'ordre animal ou végétal, et pour l'orfévrerie, dans les *croix de los Angeles et de la Victoria,* ouvrages de l'an 808 et 908,[7] si nous les comparons aux joyaux principaux de Guarrazar.

Les vestiges les plus intéressants de l'architecture et de la sculpture de cette époque se trouvent dans la chapelle de S. Miguel ou Camara Santa de la cathédrale d'Oviédo et dans d'autres églises voisines dont la fondation est attribuée au roi Alphonse II le Chaste, qui régna de 785 à 843;[8] à Santa Maria de Naranco;[9] à S. Miguel de Linio ou Lillo,[10] églises également proches d'Oviédo

[1] Lasteyrie, *Description du trésor de Guarrazar.* Paris, 1860.
Amador de los Rios, *El arte latino-bysantino en España y las coronas visigodas de Guarrazar.* Madrid, 1861.
J. F. Riaño, *The industrial arts in Spain.* London, 1879.
Davilliers, *Recherches sur l'orfevrerie en Espagne au moyen-âge et à la renaissance.* Paris, [illegible]
J. Labarte, *Histoire des arts industriels.* 2e edit., tome III, pag. 282.
On trouvera aussi des estampes et des descriptions des joyaux de Guarrazar par MM. Rada y Delgado dans le *Museu español de artiguidades,* III, 113 à 132, par Amador de los Rios dans les *Monum. arquit. de España*

[2] *Museu español de antiguidades,* I, 561 a 571.

[3] *Monum. arquit. de España.*

[4] Idem.

[5] Idem.

[6] Idem. *Museu español de antiguidades,* III, 113 à 132. *Mem. cit.* de Amador de los Rios.

[7] *Monum. arquit. de España.*

[8] D. Manuel de Assas, *Nociones Fisionomicas de la arquitetura española,* dans le *Semanario Pintoresco Español.* Año XXII, pag. 305. *Monum. arquit. de España.*

[9] *Monum. arquit. de España. Recuerdos y bellezas de España. Asturias,* pag. [illegible], 148, [illegible] 241. D. Manuel de Assas, *Nociones Fisionomicas de la arquitetura española.*

[10] *Monum. arquit. de España.*

Naranco;[1] S. Miguel de Linio ou Lillo[2], egrejas tambem proximas de Oviedo e attribuidas a el-rei Ramiro (843 a 850); na ermida de Santa Christina do concelho de Lena,[3] a qual dizem ser do mesmo fundador; na egreja velha de S. Salvador de Valdedios,[4] erigida por Affonso III o Magno; e finalmente nas egrejas de S. Salvador de Priesca, no concelho de Villa Viciosa e de Santa Maria de Sariego, construidas no seculo IX ou principios do seculo X.[5]

Em Portugal poucos vestigios tem apparecido anteriores á dominação arabe; os principaes descobriu-os ou colligiu-os o Sr. Estacio da Veiga no Algarve e em Mertola. Além d'estes conservam-se no convento de Chellas, perto de Lisboa dois interessantes baixo-relevos,[6] e na collecção do Instituto de Coimbra alguns fragmentos procedentes das ruinas de Condeixa-a-Velha.[7]

Não se conhecia templo nenhum anterior aos seculos XI ou XII, excepto as ruinas de uma basilica do Algarve. Em 1881 porém fui encontrar perto de Lamego um pequeno templo evidentemente anterior ao seculo XI. É a actual capella da casa de Balsemão na margem esquerda do rio do mesmo nome. Exteriormente foi todo reedificado, mas interiormente conserva ainda sem grandes alterações a primitiva fabrica. Os capiteis corinthios e de boa esculptura attribuir-se-hiam ao tempo dos romanos, se não parecesse antes haverem sido aproveitados de algum edificio d'aquella epocha, facto commum nos primeiros seculos da edade media. As bases das columnas, inteiramente gothicas, com os elementos denominados *pattas*, em plena discordancia com os capiteis, indicam epochas differentes. A ornamentação, muito singela, de linhas ou cordões entrelaçados e de circulos concentricos, faz lembrar ainda mais o estylo da esculptura merovingea em França que o dos templos e fragmentos wisigothicos da Hespanha. Com estas discordancias na ornamentação coincide outra mais notavel na architectura. O arco da capella-mór, de volta de ferradura, estriba-se sobre capiteis romanos similhantes aos das columnas das naves, em quanto as empostas parecem imitadas dos capiteis jonicos.

Este problematico edificio, differente de todos os conhecidos, veiu augmentar o numero dos subsidios para o estudo da arte wisigothica. É para lamentar que não tenhamos ainda as estampas necessarias para dar mais clara idéa do seu ou antes dos seus estylos. Os capiteis indicam a epocha romana; a ornamentação os seculos VI ou VII; o arco de volta de ferradura um periodo posterior á invasão dos arabes; finalmente as pattas das bases das columnas o seculo VIII ou algum dos seguintes.[8]

Para concluir a enumeração dos poucos vestigios que se conhecem em Portugal, anteriores ao seculo XI, resta citar alguns capiteis de fórma cubica e outras pedras esculpidas que faziam parte de um antigo edificio, por detraz da egreja de Leça do Balio, a duas leguas do Porto. Era provavelmente o mosteiro primitivo, fundado pelos annos de 900 pouco mais ou menos.[9] Infelizmente ainda não foram tambem publicados os desenhos d'estas curiosas antigualhas.

A esculptura em marfim do seculo X (arte christã) estava representada na Exposição por um cofre de reliquias, procedente da egreja de Santo Isidoro de Leão, o qual caracterisa ainda

[1] *Monum. arquit. de España. Recuerdos y bellezas de España, Asturias*, pag. 76, 148 e 244. D. Manuel de Assas, *Nociones Fisionomicas*, etc.

[2] *Monum. arquit. de España.*

[3] Idem.

[4] Idem

[5] D. Manuel de Assas, in loc. cit.

[6] *Archivo Pittoresco*, VII, 381.

[7] *Catalogo dos objectos existentes no Museu de archeologia do Instituto de Coimbra*, pag. 12.

[8] Convém advertir que o arco de volta de ferradura, porém de fórma mais ou menos irregular, se encontra em lapides sepulchraes dos seculos VI e VII, achadas no Algarve e no Alemtejo. É o abbade A. Martin quem affirma que as pattas das bases das columnas começaram a ser usadas no seculo VIII. De Caumont, *Archit. relig.*, 5.ª edit., pag. 203.

[9] A. C. V. de Barbosa, *Memoria historica da antiguidade do mosteiro de Leça chamada do Balio.* Porto, 1852, pag. 8.

et attribuées au roi Ramiro (843 à 850); dans la chapelle de S.[te] Christina dans le district de Lena[1] que l'on dit être du même fondateur; dans la vieille église de S. Salvador de Valdedios[2] érigée par Alphonse III le Grand, et finalement dans les églises de S. Salvador de Priesca, commune de Villa Viciosa et de Santa Maria de Sariego, construite dans le IX[e] ou au commencement du X[e] siècle.[3]

Peu de vestiges ont paru en Portugal, antérieurs à la domination arabe, les plus importants furent découverts ou rassemblés par Mr. Estacio da Veiga dans l'Algarve et à Mertola, outre cela on conserve au couvent de Chellas, près de Lisbonne, deux intéressants bas-reliefs,[4] et dans la collection de l'Institut de Coimbre, quelques fragments provenants des ruines de Condeixa a Velha.[5]

On ne connaissait aucun temple anterieur au XI[e] ou XII[e] siècle, excepté les ruines d'une basilique de l'Algarve. En 1881 cependant, on trouva près de Lamego un petit temple, évidemment antérieur au XI[e] siècle; c'est la chapelle da la maison de Balsemão, sur la rive gauche de la rivière du même nom.

A l'extérieur elle a été totalement reconstruite mais à l'intérieur on a conservé, sans de grandes altérations, la construction primitive. Les chapiteaux corinthiens, de bonne sculpture, pourraient être attribués au temps des romains, s'ils ne paraissaient pas plutôt, avoir été mis à profit après avoir fait partie de quelque construction de cette époque; fait assez commun dans les premiers siècles du moyen-âge. Les bases des colonnes, entièrement gothiques, avec les éléments, nommés *pattes,* en désaccord total avec les chapiteaux, indiquent des époques différentes. L'ornementation fort simple, de lignes ou de cordons entrelacés, et de cercles concentriques, rappelle plus encore le style de la sculpture mérovingienne en France, que celui des temples et des fragments visigoths en Espagne. Avec ces divergences dans l'ornementation il s'en présente une autre, bien plus frappante dans l'architecture: l'arc de la grande chapelle, en voûte à fer-à-cheval, s'appuie sur des chapiteaux romains, semblables à ceux des colonnes des nefs; tandis que les impostes semblent imitées des chapiteaux ioniques.

Cet édifice problématique, différent de tous ceux que l'on connaît, a augmenté le nombre des subsides pour l'étude de l'art visigoth. Il est à regretter que nous n'ayons pas encore les gravures nécessaires pour donner une idée plus claire de son, ou plutôt de ses styles. Les chapiteaux indiquent l'époque romaine, l'ornementation le VI[e] ou VII[e] siècle, l'arc en voûte de fer-à-cheval, une période postérieure à l'invasion des arabes; enfin les pattes des bases des colonnes, le VIII[e] siècle ou un des siècles suivants.[6]

Pour finir l'énumération des rares vestiges que l'on connaît en Portugal, antérieurs au XI[e] siècle, il nous reste à citer quelques chapiteaux de forme cubique, et quelques pierres sculptées, qui faisaient partie d'un vieil édifice, derrière l'église de Leça de Balio, à deux lieues de Porto; c'était probablement le monastère primitif, fondé vers l'an 900;[7] malheureusement, les dessins de ces curieuses antiquités, n'ont pas encore été publiés.

La sculpture en ivoire du X[e] siècle (art-chrétien) était représentée à l'Exposition par un coffre à reliques, provenant de l'église de S. Isidore de Léon qui caractérise encore fort bien l'art visigoth. Les arcs, les colonnes et d'autres éléments architectoniques ressemblent beau-

[1] *Monum. arquit. de España.*
[2] Idem
[3] D. Manuel de Assas, in. *loc. cit.*
[4] *Archivo Pittoresco,* VII, 381.
Catalogo dos objectos existentes no Museu de archeologia do Instituto de Coimbra; pag. 12.
[6] Il faut observer que l'arc voûté en fer-à-cheval, bien que plus ou moins irrégulièrement formé, se trouve sur des pierres tumulaires du VI[e] et du VII[e] siècle, trouvées en Algarve et en Alemtejo. C'est l'abbé A. Martin qui affirme que les pattes des bases des colonnes commencèrent à être en usage au VIII[e] siècle. De Caumont, *Archit. relig.,* 5.[e] edit., pag. 203.
[7] A. C. V. de Barbosa, *Memoria historica da antiguidade do mosteiro de Leça chamada de Balio.* Porto, 1852, pag. 8.

muito bem a arte wisigothica. Os arcos, as columnas e outros elementos architectonicos assemelham-se aos das egrejas da mesma epocha, e mais em particular aos de Santa Maria de Naranco.

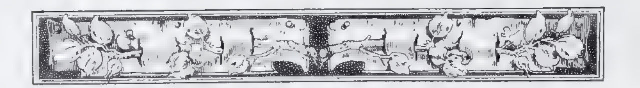
É muito differente e mais perfeito o estylo da ornamentação da grande cruz de Fernando o Magno que mostra já uma larga influencia da arte mahometana. Todavia, como este monumento, que tambem figurou na Exposição, pertence ao seculo XI, não é aqui o logar proprio para mais ampla descripção.



coup à ceux des églises de la même époque, et plus particulièrement à ceux de S. Marie de Naranco.

Le style d'ornementation de la grande croix de Fernand le Grand, qui témoigne déjà d'une grande influence de l'art mahométan, est bien différent et bien plus parfait. Cette pièce, bien qu'ayant fait partie de l'Exposition, appartient au XIe siècle, et n'exige pas ici une discription détaillée.





III

A ARTE MAHOMETANA

HA alguns annos que os raros cofres de marfim com esculpturas e inscripções arabigas, que se conservam em Hespanha, começaram a ser examinados com attenção e a despertar grande curiosidade entre os amadores de antigualhas. O Museu de Kensington enviou á Exposição quatro cofres d'este genero. Segundo uma nota do *Catalogo*, o mais antigo, que é do seculo x, adquiriu-o o museu pelo preço de seiscentas libras esterlinas, não obstante a sua deterioração, pois até lhe falta um pedaço da tampa com parte da inscripção. Este cofre, que, junctamente com outros dois de menores dimensões, a phototypia 2.ª representa, é de fórma cylindrica e tem uma tampa hemispherica, á maneira de cupula, orlada de caracteres cuficos, e articulada com a parte restante, por meio de longas e estreitas charneiras de bronze cinzelado e doirado.

Tres grandes medalhões occupam a maior parte da superficie do cofre, parecendo representar scenas da vida de certo personagem. Um figura este caçando; outro, sentado n'um throno; no ultimo, finalmente, viajando n'um palanque sobre um elephante. Os espaços que separam os medalhões são inteiramente cobertos de minuciosos ornatos representando animaes de caça, aves, gryphos, flores, etc. A tampa, similhantemente ornada, tem na borda a seguinte mutilada inscripção: E PROSPERIDADE E FELICIDADE PARA RYAYDH BEN AFLAH, CAPITÃO DA GUARDA SUPERIOR; ISTO FOI FEITO NO ANNO DE 359. Este anno da Hegira corresponde ao de Christo de 970. A versão da inscripção é a do *Catalogo* do museu.

Assemelha-se extremamente a este cofre aquelle que a sé de Braga enviou á Exposição. N'este porém, não se representaram scenas correspondentes ás dos tres quadros que adornam o do Museu de Kensington. Sobre seis columnas incompletas estribam-se outros tantos arcos de volta de ferradura, encimados por medalhões circulares, cujas faces são occupadas por aves ou quadrupedes. Arvores, ramagens, flores, frutas, figuras de homens e de animaes preenchem os espaços interiores e exteriores dos arcos. A inscripção do cofre da sé de Braga, segundo a lição publicada n'uma carta de A. Seromenho,[1] diz o seguinte: EM NOME DE DEUS A BENÇÃO E PROSPERIDADE E A FORTUNA PARA O HADJEB SEIFO'-D-DAULA POR ESTA OBRA QUE MANDOU FAZER POR MÃOS DE... SEU EUNUCO ALAMERITA. O auctor da carta suppôz que na parte que falta da tampa estaria o nome do eunuco,

[1] *Artes e letras*, 3.ª serie, pag. 94.



III

L'ART MAHOMÉTAN

DEPUIS quelques années les coffres rares en ivoire sculpté et à inscriptions arabes, conservés en Espagne, ont commencé à être examinés avec attention et à exciter l'interêt des amateurs d'antiquités. Le Musée de Kensington avait envoyé à l'Exposition quatre coffres de ce genre. Selon une note du *Catalogue,* le plus ancien de ces coffres, qui est du xe siècle, fut acquis par le Musée aux prix de six cents livres malgré son état détérioré, car il y manque même un morceau du couvercle avec une partie de l'inscription; ce coffre, ainsi que deux autres d'une moindre dimension, sont représentés par la phototypie 2; il est de forme cylindrique et a un couvercle bombé en forme de coupole, entouré de caractères coufiques et attaché au moyen de charnières longues et étroites en bronze, ciselées et dorées. Trois grands médaillons couvrent presque toute la surface du coffre et semblent retracer des scènes de la vie d'un personnage. L'un le représente à la chasse; le second, assis sur un thrône; dans le dernier, enfin, voyageant en palanquin sur un éléphant. Les espaces qui séparent les médaillons sont entièrement couverts d'ornements fins, représentant des animaux de chasse, des oiseaux, des gryphes, des fleurs, etc. Le couvercle, orné de la même manière, porte sur le bord l'inscription suivante, en partie mutilée: ET PROSPÉRITÉ ET BONHEUR POUR RYAYDH BEN AFLAH, CAPITAINE DE LA GARDE SUPÉRIEURE; CECI FUT FAIT DANS L'AN 359. Cette date de l'Hégire correspond à l'an du Christ 970. La version de l'inscription est celle du *Catalogue* du Musée.

Le coffre que la cathédrale de Braga envoya à l'Exposition est fort semblable à celui-ci, sans qu'il y ait cependant sur ce dernier des scènes correspondantes à celles des médaillons qui ornent celui du Musée de Kensington. Sur six colonnes incomplètes s'appuient autant d'arcs voûtés en fer-à-cheval, surmontés de médaillons circulaires dont les faces sont ornées d'oiseaux ou de quadrupèdes. Des arbres, des branchages, des fleurs, des fruits, des images d'hommes et d'animaux remplissent les espaces intérieurs et extérieurs des arcs. L'inscription du coffre de la cathédrale de Braga dit, selon le texte d'une lettre de Mr. A. Seromenho[1] ce qui suit: AU NOM DE DIEU, LA BÉNÉDICTION ET LA PROSPÉRITÉ ET LA FORTUNE A HADJEB SEIFO'-D-DAULA POUR CETTE OEUVRE QU'IL FIT FAIRE PAR LA MAIN DE... SON EUNUQUE ALAMERITA. L'auteur de la lettre suppose que le nom de l'eunuque devait se trouver sur la partie absente du couvercle, et que, d'après des inductions historiques, rela-

[1] *Artes e Letras,* 3e serie, pag. 94.

e julgou tambem, por considerações historicas ácerca do personagem a quem pertenceu o nome de *Seifo'-d-daula,* que o cofre da sé de Braga terá sido feito entre os annos de 1004 e 1008. O cofre de Braga, do mesmo diametro que o do Museu de Kensington, é mais elegante e está mais bem conservado.

Na sé de Pamplona conserva-se um cofre do mesmo genero, porém de fórma quadrangular. Os medalhões e as figuras que o exornam na face anterior tem a maior similhança com os do cofre do Museu Kensington; a inscripção gravada na borda da tampa tambem nos diz que fôra feito para o mesmo Hagib Seifo'-d-daula, ou Hadjeb Abdel Melik, ministro de Hischem II, sob a direcção do seu principal eunuco, Nomayr ben Mohammad Alameri, o mesmo nome decerto que foi destruido na inscripção do cofre da sé de Braga. A do cofre de Pamplona diz assim: EM NOME DE DEUS, A BENÇÃO DE DEUS, A COMPLETA FELICIDADE, A FORTUNA, A REALISAÇÃO DA ESPERANÇA DAS BOAS OBRAS E O ADDIAMENTO DO TERMO FATAL PARA O HAGIB SEIFO'-D-DAULA ABDELMALEK BEN ALMANSUR: ISTO FOI FEITO POR SUA ORDEM, SOB A INSPECÇÃO E DIRECÇÃO DO CHEFE DOS SEUS EUNUCOS, NOMAYR BEN MOHAMMAD ALAMERI, SEU ESCRAVO; NO ANNO DE 395 (A. D. 1005).[1]

Um espaço de trinta e cinco annos separa as datas dos cofres do Museu Kensington e da sé de Pamplona. Todavia ha entre elles tão grande similhança que forçosamente se hão de attribuir a um mesmo artista ou pelo menos a uma escola unica.

As phototypias 2.ª, 3.ª e 4.ª representam os cofres de marfim hispano-arabes: a 2.ª o cofre do Museu Kensington com a data de 970 e outros dois do mesmo museu, um cylindrico em cuja inscripção se lê o nome de Al Haken Al Mostanser Billah, califa que reinou em Cordova de 961 a 976,[2] outro quadrangular com sua inscripção que se refere a Abder Rahman depois da sua morte que foi em 961.[3] As phototypias 3.ª e 4.ª são do cofre da sé de Braga e de um outro do Museu Kensington. Este ultimo tem a fórma quadrangular, e a ornamentação no estylo da cruz de Fernando Magno, pelo que se attribue com razão ao seculo XI. Esta analogia daria logar a que se considerasse tambem como obra da arte christã, se na ornamentação d'aquella cruz se não reconhecesse bem clara a influencia da arte mahometana em parte modificada pelo estylo christão da mesma epocha. O Sr. Riaño menciona mais dois cofres cylindricos de marfim sem inscripções. Um tem a data de 967, outro de 969, e ambos pertencem a particulares; suppõe finalmente que outros mais se conservarão em Hespanha.

Tantos artefactos do mesmo genero provam o grau de perfeição e o desenvolvimento da esculptura em marfim durante a dominação arabe. Parece que estes cofres serviriam para guardar aromas. A este uso se refere a inscripção de um do mesmo genero que esteve na Exposição de Paris de 1867.[4] Nas egrejas, porém, onde tantos ainda hoje se conservam, os cofres de marfim hispano-arabes serviriam antes para guardar reliquias de santos. Antigos escriptores mencionam o costume que tinham os christãos de offerecer ás egrejas estes cofres, como tropheus das victorias que dos mouros alcançavam. Além d'isto era tambem costume empregar nas egrejas christãs artistas mahometanos, havendo, n'este e n'outros pontos, dos christãos para com os mouros e reciprocamente uma tolerancia que mais tarde foi desconhecida pela maior parte dos historiadores.[5]

Da arte mahometana, da mesma epocha a que os cofres remontam, porém da esculptura em madeira, havia na sala da secção hespanhola da Exposição alguns interessantes fragmentos do tecto da mesquita da Aljama em Cordova.

Mui poucos exemplares representavam a arte arabiga do occidente da Peninsula. É que, não

[1] Riaño, *The industrial arts in Spain,* pag. 13. Segundo o auctor encontram-se n'este cofre outros nomes.
[2] *Catalogue of the special loan exhibition of spanish and portuguese ornamental art.* Pag. 115.
[3] Riaño, op. cit.
[4] Idem, idem.
Idem, idem.

tivement au personnage qui portait le nom de Seifo'-d-Daula, le coffre de la cathédrale de Braga doit avoir été fait entre les années 1004 et 1008. Le coffre de Braga, de la même dimension que celui du Musée de Kensington, est plus élégant et mieux conservé. Dans la cathédrale de Pampelune on conserve un coffre du même genre mais de forme quadrangulaire; les figures et les médaillons qui en ornent la devanture ont la plus grande ressemblance avec ceux du coffre du Musée de Kensington; l'inscription, gravée sur le rebord du couvercle nous dit qu'il fut fait pour le même Hagib Seifo'-d-Daula, ou Hadjeb Abdel Melik, ministre de Hischem II sous la direction de son principal eunuque Nomayr-ben-Mohammad Alameri, le même nom, à coup sûr, détruit sur le coffre de Braga. L'inscription du coffre de Pampelune dit: AU NOM DE DIEU, LA BÉNÉDICTION DE DIEU, LA PARFAITE FÉLICITÉ, LA FORTUNE, LA RÉALISATION DE L'ESPOIR DES BONNES OEUVRES, ET L'AJOURNEMENT DU TERME FATAL POUR LE HAGIB SEIFO'-D-DAULA ABDELMALEK BEN ALMANSUR: CECI FUT FAIT PAR SON ORDRE SOUS L'INSPECTION ET LA DIRECTION DU CHEF DES EUNUQUES NOMAYR-BEN-MOHAMMED ALAMERI, SON ESCLAVE DANS L'AN 395 (A. D. 1005).[1]

Un laps de trente cinq ans sépare les dates des coffres du Musée de Kensington de celui de la cathédrale de Pampelune.

Toutefois il y a entre eux tant, et de si grandes ressemblances qu'on ne peut que les attribuer au même artiste ou du moins à la même école.

Les phototypies 2, 3 et 4 représentent les coffres d'ivoire hispano-arabes; la 2e le coffre du Musée de Kensington avec la date de 970 et deux autres du même musée dont l'un, cylindrique, dans l'inscription duquel on lit le nom Al Haken Al Mostanser Billah, Calife qui régnait à Cordoue de 961 à 976;[2] un autre, carré, dont l'inscription se rapporte à Abder Rahman après sa mort, qui eut lieu en 961.[3] Les phototypies 3 et 4 sont celles du coffre de la cathédrale de Braga et d'un autre du Musée de Kensington; ce dernier a la forme quadrangulaire et l'ornementation dans le style de la croix de Fernand le Grand, c'est pourquoi on l'attribue avec raison au XIe siècle. Cette analogie donnerait lieu à ce qu'on le considérât aussi comme œuvre de l'art chrétien si l'on ne découvrait pas dans cette croix l'influence évidente de l'art mahométan, modifié en partie par le style chrétien de la même époque. Mr. Riaño cite encore deux coffres cylindriques en ivoire sans inscriptions; l'un porte la date de 967, l'autre celle de 969, l'un et l'autre propriété de particuliers, et il suppose qu'il s'en trouve encore d'autres en Espagne.

Tant d'objets d'art du même genre prouvent le degré de perfection et de développement de la sculpture en ivoire pendant la domination arabe. Il paraît que ces coffres servaient à garder des parfums; c'est à cet usage que se rapporte l'inscription de l'une de ces pièces qui était à l'Exposition de Paris en 1867.[4] Dans les églises, cependant, où il s'en conserve encore tant aujourd'hui, ces coffres d'ivoire hispano-arabes servaient plutôt à garder les reliques des saints. D'anciens écrivains mentionnent la coutume qu'avaient les chrétiens d'offrir aux églises ces coffres comme trophées des victoires remportées sur les maures. On avait outre cela l'habitude d'employer dans les églises chrétiennes des ouvriers mahométans; il existait en ceci et en d'autres choses une tolérance des chrétiens envers les maures, et de ceux-ci envers les premiers, inconnue plus tard à la plupart des historiens.[5]

Il y avait dans la section espagnole de l'Exposition quelques sculptures en bois de l'art mahométan de la même époque que celle des coffres, c'étaient des fragments du plafond de la mosquee de l'Aljama à Cordoue.

[1] Riaño, *The industrial arts in Spain*, pag. 13. Selon l'auteur, il y a d'autres noms dans le coffre.
[2] *Catalogue of the special loan-exhibition of spanish and portuguese ornamental art.* Pag. 115.
[3] Riaño. op. cit.
[4] Id., id.
[5] Id., id.

obstante a crença vulgar e as affirmações de certos escriptores, nada ha mais raro em Portugal que os vestigios artisticos, de qualquer ordem que sejam, respectivos á dominação arabe. Assim apenas concorreram á Exposição uma bacia de marmore com inscripção, procedente do Algarve e um capitel de marmore e dois fragmentos de baixo-relevos de gesso e barro, que parece teriam feito parte do revestimento interior de uma sala, encontrados junctamente com o capitel e outros fragmentos de columnas nas ruinas do castello de Montemór-o-Velho, castello que em si nada tem do estylo arabe. Dos outros castellos que tenho visto em Portugal nenhum mostra vestigios d'esse mesmo estylo, excepto o de Trancoso, cuja torre de menagem, e só ella, parece attribuivel á arte mahometana. Da architectura mahometana civil ou religiosa nem ha vestigios conhecidos, anteriores aos seculos XV ou XVI, em que, particularmente no Alemtejo, trabalharam artistas mouriscos, provavelmente d'aquelles que sahiriam de Granada por occasião da conquista de Fernando o Catholico.

Todas as obras da arte mahometana de que até agora temos fallado pertencem ao segundo periodo que alguns denominam *transitivo*. Correspondeu-lhe na architectura a capella de Villa Viciosa no centro da cathedral de Cordova, a Porta do Sol em Toledo, Santa Maria la Blanca na mesma cidade, a egreja de Corpus Christi de Segovia, etc.[1]

Os outros exemplares enviados á Exposição classificam-se no terceiro periodo ou *andaluz*. As obras de ceramica eram as mais interessantes pelo seu numero e variedade. Na secção hespanhola viam-se um grande jarrão do seculo XIV e muitos pratos dos seculos XIV, XV e XVI. Sua Magestade El-Rei o Senhor D. Fernando expoz tambem alguns pratos hispano-arabes de grande belleza. A mais antiga noticia que se conhece da industria da louça com reflexos metallicos encontra-se na descripção da Africa e da Hespanha por Edrisi, escriptor arabe do seculo XII. Referindo-se a Calatayud, affirma que d'ahi para toda a parte se exportava louça com aureos coloridos.[2] Porém a circumstancia da exportação prova-nos que o fabrico d'aquella louça não seria uma industria incipiente, antes deveria ter-se aperfeiçoado, desenvolvido e acreditado pelo espaço de muitos annos ou até de seculos. Depois da conquista de Granada continuou a fabricar-se esta especie de louça em varias provincias de Hespanha e particularmente nas de Valencia e Aragão. Alguns auctores dos seculos XVI, XVII e XVIII mencionam os seus productos ou dão curiosas noticias dos processos empregados pelos fabricantes.

Um dos mais notaveis exemplares da arte mahometana da secção hespanhola era a grande lampada de bronze, feita em 1305 em Granada por ordem de Mohamed III, e hoje pertencente ao Museu archeologico de Madrid. O estylo d'esta lampada de grandes dimensões, a sua fórma elegantissima estão em perfeita concordancia com os dos monumentos do terceiro periodo e com a ornamentação dos grandes vasos granadinos.

Na secção hespanhola occupavam distincto logar duas joias arabigas do seculo XIV ou XV. Eram um bracelete e um collar de ouro, tambem pertencentes ao Museu archeologico de Madrid. A ourivesaria mourisca relaciona-se naturalmente com a industria dos cofres em marfim; não sómente pelo estylo da ornamentação, mas tambem porque em muitos d'aquelles cofres se encontram placas e outros ornatos de ouro ou prata.

O cofre da sé de Gerona, um dos mais interessantes exemplares d'este genero, é de madeira coberta de placas de prata dourada com ornatos levantados, representando folhas enlaçadas com circulos de perolas. Na borda da tampa está gravada uma inscripção de caracteres cuficos que diz o seguinte: «EM NOME DE DEUS. A BENÇÃO DE DEUS E A FELICIDADE E A PROSPERIDADE E A PERPETUA ALEGRIA PARA O SERVO DE DEUS, ALHAKEM EMIR AMUMENIN ALMOSTANSER BILLAH, POR TER ORDENADO QUE SE FIZESSE ESTE COFRE

[1] [illegible]

Fort peu d'exemplaires représentaient l'art arabe de l'Occident de la Péninsule.

C'est que, malgré la croyance vulgaire, et l'affirmation de certains auteurs, il n'y a rien de plus rare en Portugal que les vestiges artistiques, de quelque ordre qu'ils soient, se rapportant à la domination arabe. C'est ainsi qu'il n'y eut à l'Exposition qu'un bassin de marbre avec une inscription, provenant de l'Algarve, un chapiteau de marbre et deux fragments de bas-reliefs en plâtre et terre cuite, qui paraissent avoir fait partie de quelque corniche intérieure d'une salle, trouvés avec le chapiteau et d'autres fragments de colonnes dans les ruines du château de Montemór-o-velho, château qui n'a rien du style arabe.

Des autres châteaux que j'ai vus en Portugal, aucun ne montre des vestiges de ce même style, si ce n'est celui de Trancoso, dont la tour d'hommage[1] seule semble pouvoir être attribuée à l'art mahométan.

De l'architecture mahométane, civile ou religieuse, il n'y a pas non plus de vestiges antérieurs au XV[e] ou XVI[e] siècle, pendant lesquels travaillaient surtout en Alemtejo, des artistes maures, probablement de ceux qui partirent de Grenade lors de la conquête de Ferdinand le Catholique.

Tous les ouvrages d'art mahométan dont nous avons parlé jusqu'à présent, appartiennent à la seconde période, désignée par quelques uns comme celle de la transition; conformes avec elle en architecture étaient: la chapelle de Villa-Viciosa, dans le centre de la cathédrale de Cordoue, la Puerta del Sol à Tolède, Santa Maria la Blanca, dans la même ville, et l'église de Corpus Christi de Ségovie, etc.[2] Les autres exemplaires envoyés à l'Exposition se classifient dans la troisième période ou andalouse. Les ouvrages céramiques étaient les plus intéressants pour le nombre et la variété Dans la section espagnole il y avait un grand vase du XIV[e] siècle et beaucoup de vaisselle plate du XIV[e], XV[e], et XVI[e] siècle; S. M. le Roi D. Fernand exposa aussi quelques plats hispano-arabes d'une grande beauté. La connaissance la plus ancienne que l'on ait de la faïence à reflets métalliques se trouve dans la description de l'Afrique et de l'Espagne par Edrisi, écrivain arabe du douzième siècle. En parlant de Calatayud il assure que l'on exportait de là en tous lieux, des faïences à reflets dorés.[3] Cependant, la circonstance de l'exportation nous prouve que la fabrication de cette faïence n'aurait pas été une industrie incipiente, elle avait, au contraire, dû se perfectionner, se développer, et s'accréditer pendant l'espace de bien des années et même des siècles. Après la conquête de Grenade on continua à fabriquer cette espèce de faïence en différentes provinces d'Espagne, surtout à Valence et en Aragon. Quelques auteurs du XVI[e], XVII[e] et XVIII[e] siècle font mention de leurs produits ou donnent des notices curieuses sur les procédés employés par les fabricants.

Un des exemplaires les plus remarquables de l'art mahométan de la section espagnole était la grande lampe de bronze, faite à Grenade en 1305 par ordre de Mohamed III et appartenant aujourd'hui au Musée Archéologique de Madrid. Le style de cette lampe à grandes dimensions, ses formes très élégantes, sont en parfait accord avec celui de la troisième période et avec l'ornementation des grands vases de Grenade.

Deux joyaux arabes du XIV[e] et XV[e] siècle occupaient une place distinguée dans la section espagnole. C'étaient un bracelet et un collier en or, appartenant aussi au Musée Archéologique de Madrid. L'orfèvrerie mauresque rappelle naturellement l'industrie des coffres en ivoire, non seulement par le style des ornements, mais encore parce que beaucoup de ces coffres ont des plaques, et d'autres ornements en or et en argent.

Le coffre de la cathédrale de Gerona, un des plus intéressants exemplaires de ce genre, est

[1] Tour d'une forteresse où le commandant faisait serment de fidélité au souverain. (NOTE DU TRADUCTEUR.)
[2] Caveda, *Ensayo historico*, p. 222 et 223.
[3] Riaño, op. cit.

PARA ABDUL WALID HISCHEM HERDEIRO DO THRONO DOS MUSLIMS. FOI ACABADO POR HUDZEN IBN BOTHLA». Alhakem reinou em Hespanha desde o anno de 961 até ao de 976, em que lhe succedeu seu filho Hischem II.[1]

Entre os muitos objectos com que o Museu archeologico de Madrid concorreu á Exposição de Lisboa havia dois cofres hispano-arabes de prata, com inscripções de caracteres cuficos, attribuido um ao seculo XI, outro ao seculo XII, e ambos procedentes de Santo Isidoro de Leão. A ourivesaria não poderia deixar de ter grande desenvolvimento entre os arabes da Andaluzia, não sómente pela sua grande riqueza, mas tambem e mais em particular pelo requinte da sua civilisação. As memorias conservadas por alguns escriptores confirmam plenamente esta idéa. Uma porta da mesquita de Cordova era de ouro puro, bem como as paredes do mihráb; o tecto da makssúrah era de prata; columnas havia incrustadas de ouro e de lapis-lazuli. Á entrada do mihrab pendia do tecto uma lampada de ouro de extraordinario lavor. No palacio d'Az-záhra, edificado proximamente á capital dos califas, havia uma fonte adornada com doze figuras de ouro vermelho com perolas e pedras preciosas. Certo ourives de Cordova fizera estas figuras que representavam um leão entre uma antilope e um crocodilo. Havia mais um dragão, uma aguia, um pombo, um falcão e outras aves que lançavam agua pelos bicos. A sala dos califas era coberta com um tecto de ouro e marmore; as proprias telhas do telhado eram de ouro e prata. O palacio de Rizáfah, edificado pelos califas a duas leguas de Cordova, continha obras de ourivesaria egualmente maravilhosas.[2]

É possivel que uma parte d'essas maravilhas existissem apenas na viva phantasia dos escriptores orientaes ou de uma raça que do Oriente procedera.



[1] Riaño, op. cit., pag. 13.
[2] Ch. Davillier, *Recherches sur l'orfevrerie en Espagne.* Paris, 1879, pag. 15 e 16.

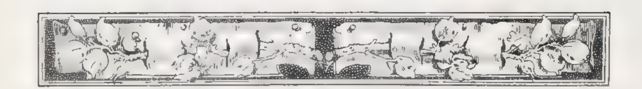
en bois, recouvert de plaques d'argent doré à ornements en relief, représentant des feuilles enlacées de guirlandes de perles; sur le bord du couvercle on lit l'inscription suivante, en caractères coufiques: «AU NOM DE DIEU. LA BÉNÉDICTION DE DIEU, ET LA FÉLICITÉ ET LA PROSPÉRITÉ ET LA JOIE PERPÉTUELLE POUR LE SERVITEUR DE DIEU, ALHAKEM EMIR AMUMENIN ALMOSTANSER BILLAH PARCE QU'IL A ORDONNÉ QU'ON FÎT CE COFFRE POUR ABDUL WALID HISCHEM HÉRITIER DU THRÔNE DES MUSLIMS. FUT ACHEVÉ PAR HUDZEN IBN BOTHLA». Alakem régna en Espagne depuis l'an 961 jusqu'à 976, époque où son fils Hischem II[1] lui succéda.

Parmi les nombreux objets que le Musée Archéologique de Madrid envoya à l'Exposition de Lisbonne il y avait deux coffres hispano-arabes en argent à inscriptions en caractères coufiques, l'un attribué au XIe et l'autre au XIIe siècle, l'un et l'autre provenants de S. Isidore de Léon. L'orfévrerie ne pouvait manquer d'un développement considérable parmi les arabes d'Andalousie, non seulement à cause de leur grande richesse, mais surtout par le raffinement de leur civilisation. Les mémoires conservés par quelques écrivains confirment pleinement cette idée. Une porte de la mosquée de Cordoue était en or pur, ainsi que les parois du mihrâb; le plafond de la makssûrah était en argent, il y avait des colonnes incrustées d'or et de lapis lazuli. A l'entrée du mihrâb pendait du plafond une lampe en or d'un travail exquis. Dans le palais d'Az-zahra, construit près de la capitale des califes, il y avait une fontaine ornée de douze figures en vermeil, ornées de perles et de pierres fines. Un certain ouvrier de Cordoue avait fait ces figures qui représentaient un lion entre une antilope et un crocodile; il y avait encore un dragon, un aigle, un pigeon, un faucon et d'autres oiseaux qui lançaient de l'eau par leurs becs. La salle des califes avait un plafond d'or et de marbre, et même les tuiles du toit, étaient d'or et d'argent. Le palais de Rizâfah, bâti par les califes à deux lieues de Cordoue, contenait des objets d'orfévrerie également merveilleux.[2]

Il est possible qu'une partie de ces merveilles n'ait existé que dans la fantaisie poétique des écrivains orientaux ou d'une race originaire de l'orient.



[1] Riaño, op. cit., p. 13.
[2] Ch. Davilliers, *Recherches sur l'orfévrerie en Espagne.* Paris, 1879, p. 15 et 16.



IV

A ARTE CHRISTÃ DOS SECULOS XI E XII

NTRE os povos occidentaes da Europa a arte decahira sempre e progressivamente desde a destruição do imperio romano até ao seculo XI. Este seculo porém marca na sua historia uma era notavel. Passado, com o anno de 1000, o panico terror do fim do mundo, a arte aperfeiçoa-se, regenera-se, eleva-se por uma subita revolução que bem merece o nome de renascença que alguns lhe tem dado.

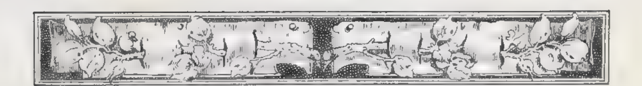
As relações dos differentes povos com o oriente favorecem a introducção do estylo byzantino, que, seculos havia já, se divulgara, pela maior proximidade de Constantinopla, na Italia septentrional. Da antiga architectura romana conserva-se a fórma e a distribuição interior dos templos, mas a influencia vivificante da arte byzantina dá á ornamentação uma animação e movimento como antecedentemente ainda não tinham tido.

Na Hespanha realisou-se com effeito esta renascença no seculo XI, promovida principalmente pela grande affeição que Affonso VI de Castella tinha para com as pessoas e cousas de França. Em Portugal protrahiu-se ate ao seculo XII, em que tivemos, na parte que respeita ás artes um imitador d'aquelle monarcha em seu neto Affonso Henriques.

Concernentemente á architectura, e talvez a outras artes, o movimento foi no seculo XII em Portugal maior que na Hespanha no seculo XI. A fundação de uma nova sociedade por meio de successivas conquistas, os ricos despojos tomados aos mouros, a substituição da religião de Mafoma pela de Christo, estas e outras circumstancias particulares a Portugal, para aqui attrahiam innumeros estrangeiros, monges, artistas, soldados, aventureiros de toda a sorte, que vinham buscar a fortuna que lhes promettiam as audaciosas empresas bellicas do valoroso neto de Affonso VI.

Durante o reinado de Affonso Henriques continuou pois a immigração, começada já em tempo do conde seu pae e procedente da mesma origem. Era borgonhez o conde D. Henrique. Dominado pela idéa fixa de fundar um estado independente, nas terras cujo governo lhe fôra confiado, rodeara-se de sacerdotes e cavalleiros seus naturaes, vindos directamente de França ou alistados nos exercitos das cruzadas. Fundaram-se pois colonias de francos, como foram uma em Guimarães e outra no Alto Minho, e por toda a parte, nos dominios do conde D. Henrique, havia prelados, monges e mestres ou cavalleiros das ordens militares, francezes de nação, ou oriundos da França. Depois, nos primeiros reinados, chegaram a constituir-se municipalidades puramente compostas de francos, taes como Athouguia, Lourinhã, Villa Verde, Azambuja e Ponte de Sôr.[1]

[1] A. Herculano, *Hist. de Portugal,* t. III, pag. 213 a 217.



IV

L'ART CHRÉTIEN DU XIE ET XIIE SIÈCLE



EPUIS la destruction de l'empire romain jusqu'au XIe siècle l'art avait subi une décadence progressive chez les peuples de l'occident de l'Europe, mais ce siècle marque dans son histoire par une ère nouvelle. Passé l'an 1000 avec sa terreur de la fin du monde, l'art se perfectionne, se régénère, se relève par une révolution subite, qui mérite bien le nom de renaissance que quelques uns lui ont donné.

Les rapports des différents peuples avec l'Orient favorisent l'introduction du style byzantin, qui, depuis des siècles, s'était répandu dans l'Italie septentrionale en raison de la proximité de Constantinople. On conserve la forme et la distribution intérieure des temples de l'ancienne architecture romaine, mais l'influence vivifiante de l'art byzantin donne aux ornements une animation et un élan qu'ils n'avaient pas eus auparavant

En Espagne cette renaissance eut lieu en effet dans le XIe siècle, principalement par le grand amour d'Alphonse VI de Castille pour les français et pour tout ce qui était français. En Portugal ce ne fut qu'au XIIe siècle que nous eûmes pour les arts un imitateur de ce monarque en la personne de son petit-fils Alphonse Henri.

Relativement à l'architecture, et peut-être aussi à l'égard d'autres arts, le mouvement fut au XIIe siècle plus grand en Portugal qu'au XIe en Espagne. L'établissement d'une société nouvelle par des conquêtes successives, les riches dépouilles enlevées aux maures, la substitution de la religion de Mohamet par celle du Christ, ces circonstances et d'autres, particulières au Portugal, y attirèrent un grand nombre d'étrangers: moines, artistes, soldats, aventuriers de toute espèce, qui y venaient chercher la fortune que leur promettaient les hardies entreprises guerrières du vaillant petit-fils d'Alphonse VI.

C'est ainsi que continua sous le règne d'Alphonse Henri, cette immigration qui avait commencé du temps du comte, son père, produite par les mêmes causes. Le Comte Henri était Bourguignon; dominé par l'idée fixe de fonder un état indépendant dans les provinces dont le gouvernement lui avait été confié, il s'était entouré d'ecclésiastiques et de chevaliers de son pays, venus directement de France, ou engagés dans les armées des croisés. On fonda des colonies de francs, comme il y en eut une à Guimarães et une autre dans le Haut Minho, et de toute part, dans les domaines de D. Henri il y avait des prélats et des maîtres ou chevaliers des ordres militaires, français de naissance ou d'origine. Ensuite sous les premiers règnes se constituèrent des municipalités exclusivement composées de francs, telles que Athouguia, Lourinhã, Villa Verde, Azambuja et Ponte de Sor.[1]

---

[1] A. Herculano, *Hist. de Portugal*. T. III, p. 413 à 417.

Na epocha da fundação da monarchia, a arte vem com os extrangeiros que mais a cultivavam, com esses francos vizinhos da Lombardia, affeiçoados ao estylo que d'esta parte da Italia tomou o nome. A sé velha e as outras egrejas romano-byzantinas de Coimbra, S. Pedro junto do castello de Leiria, S. João d'Alporão em Santarem, a porta da sé de Lisboa, etc., attestam com a maior clareza a procedencia dos artistas que as edificaram. Um documento curioso revela-nos os nomes dos architectos da sé velha de Coimbra, Bernardo, Roberto e Soeiro, os primeiros dos quaes são provavelmente nomes francezes.

Na Hespanha accresce a influencia do estylo arabe principalmente na ornamentação. As suas origens orientaes, as suas relações e analogias com o estylo byzantino facilitam por extremo essa influencia que dá ainda aos ornatos esculpturaes maior vida, movimento e variedade

A cruz de marfim de Fernando o Magno (phototypia 5.ª) é um dos exemplares mais notaveis d'este estylo mixto que alguns chamam mudejar. A imagem de Christo, a Ressurreição e Adão, assumptos executados em alto-relevo na face interior, as figuras do Cordeiro pascal e dos animaes symbolicos dos Evangelistas na outra face tem todo o caracter da arte christã. A imagem de Christo, sobre tudo pela sua grande incorrecção, direi até disformidade, corresponde muito bem á estatuaria imperfeitissima d'aquella epocha, á arte que se não differenciava ainda do mister do canteiro nas grandes cathedraes.

A cruz de Fernando Magno é ainda notavel pelas suas dimensões, que são de $0^{m},53$ de alto por $0^{m},35$ de largo. Por cima da imagem gravaram em caracteres gothicos a legenda usual: IHE NAZARENUS REX JVDEORUM. Na parte inferior lêem-se os nomes dos doadores em duas linhas:

FERDINANDUS REX
SANCIA REGINA

Prova-se com documentos que esta cruz fôra dada pelos monarchas de Castella em 1063 á egreja de Santo Isidoro de Leão.

Da revolução operada nas artes durante o seculo XI far-se-ha clara idéa comparando esta cruz com o cofre tambem de marfim, obra do seculo X e da mesma sorte procedente da egreja de Santo Isidoro de Leão. Parece que muitos seculos separam estes dois monumentos da arte peninsular. Similhantemente uma distancia apparente não menor separa os templos do seculo IX e X d'aquelles que foram edificados no seculo XI: Santa Maria de Naranco ou S. Miguel de Linio da sé de S. Thiago ou da sé velha de Coimbra.

A ourivesaria participou em Portugal no seculo XII do grande desenvolvimento que tiveram a architectura e a esculptura em pedra. Na Exposição figuraram os seguintes exemplares d'esta arte industrial:

Calix de prata dourada da sé de Coimbra, 1152. (Phototypia 6.ª)

Calix de prata dourada da sé de Braga.

Tres calices de prata dourada da Academia Real das Bellas Artes de Lisboa, procedentes dois pelo menos do mosteiro d'Alcobaça. (Phototypia 7.ª)

Calix de prata dourada da egreja de Santa Marinha da Costa de Guimarães. (Phototypia 7.ª)

Cruz de ouro de D. Sancho I, que, não obstante ser obra do anno de 1214, se liga muito naturalmente com os exemplares mencionados. (Phototypia 8.ª)

A reunião de todos estes objectos na Exposição mostrou pois um facto geralmente ignorado, a importancia que teve a ourivesaria em Portugal durante os dois primeiros reinados.

A perfeição notavel do calix da sé de Coimbra poderia levar a suppôr que esta e por ventura outras obras do mesmo genero viriam de fóra de Portugal ou da Peninsula, de alguma nação, em que, por esse tempo, a ourivesaria se tivesse elevado a um ponto não muito compativel com as condições instaveis de uma sociedade nascente.

A l'époque de la fondation de la monarchie l'art vint avec les étrangers qui le cultivaient le plus; avec ces francs, voisins de la Lombardie, attachés au style qui prit le nom de cette partie de l'Italie. L'ancienne cathédrale et les autres églises romano-byzantines de Coimbre, S. Paul près du château de Leiria, S. Jean d'Alporão à Santarem, la porte de la cathédrale de Lisbonne, etc., attestent évidemment l'origine des artistes qui en furent les auteurs. Un document curieux nous a conservé les noms des architectes de l'ancienne cathédrale de Coimbre: Bernard, Robert et Soeiro, les premiers desquels sont probablement des noms français. En Espagne l'influence du style arabe augmente principalement dans l'ornementation. Ses origines orientales, ses rapports et ses analogies avec le style byzantin facilitent extrêmemennt cette influence qui prête aux ornements de sculpture encore plus d'animation, de mouvement et de diversité.

La croix d'ivoire de Fernand le Grand (Phototypie 5) est un des exemplaires les plus remarquables de ce style mixte, que quelques uns appellent mudejar. L'image du Christ, la Ressurection, et Adam, sujets exécutés en haut-relief sur la face intérieure, les figures de l'Agneau pascal et des animaux symboliques des Evangélistes sur l'autre face, ont tout le caractère de l'art chrétien, l'image du Christ, surtout par sa grande incorrection, je dirais même difformité, correspond fort à la sculpture imparfaite de cette époque de l'art qui ne s'élevait pas encore au dessus de celui du tailleur de pierre dans les grandes cathédrales.

La croix de Fernand le Grand est encore remarquable par ses dimensions qui sont de $0^{m},53$ de haut sur $0^{m},35$ de large. Au-dessus de l'image est gravée en caractères gothiques la légende usuelle IHE NAZARENUS REX JVDEORUM, sur la partie inférieure on lit les noms des donateurs en deux lignes:

FERDINANDUS REX

SANCIA REGINA

Il est prouvé par documents que cette croix fut donnée par les monarques de Castille en 1063 à l'église de S. Isidore de Léon.

On se fera une idée claire de la révolution qui s'opéra dans les arts au XIe siècle en comparant cette croix avec le coffre, également d'ivoire, ouvrage du Xe siècle et provenant également de l'église de S. Isidore de Léon. On croirait que bien des siècles séparent ces deux produits de l'art péninsulaire. Une distance apparente non moindre sépare les temples du IXe et du Xe siècle de ceux qui furent construits dans le XIe: Santa Maria de Naranco ou S. Miguel de Linio, de la cathédrale de S. Thiago ou de l'ancienne cathédrale de Coimbre.

L'orfévrerie en Portugal prit part au grand développement qui s'opéra dans l'architecture et dans la sculpture au XIIe siècle. Les exemplaires suivants de cet art industriel figurèrent à l'Exposition:

Un calice en argent doré de la cathédrale de Coimbre, 1152. (Phototypie 6.)

Un calice en argent doré de la cathédrale de Braga.

Trois calices en argent doré de l'Académie Royale des Beaux-Arts de Lisbonne, dont deux du moins, provenants du monastère d'Alcobaça. (Phototypie 7.)

Un calice en argent doré de l'église de Ste Marinha da Costa de Guimarães. (Phototypie 7.)

Une croix en or de D. Sanche I laquelle, bien qu'œuvre de 1231, se rattache fort naturellement aux exemplaires mentionnés. (Phototypie 8.)

La réunion de tous ces objets à l'Exposition prouve donc un fait, généralement ignoré, c'est l'importance qu'eut l'orfévrerie en Portugal pendant les deux premiers règnes.

La perfection remarquable du travail du calice de la cathédrale de Coimbre pourrait faire supposer que cette œuvre, ainsi que plusieurs autres du même genre, serait venue de l'étranger, produit de quelque nation chez laquelle l'orfévrerie s'était déjà élevée à un degré artistique incompatible avec les conditions peu stables d'une société naissante.

A inscripção porém mostra haver sido feito por um artista peninsular; GEDA MENENDIZ ME FECIT IN ONOREM SCI MICHAELIS E MCLLXXXX. Acha-se este nome de Geda Menendiz entre os das testimunhas que confirmaram o foral de Constantim de Panoyas,[1] e, ainda que não seja o do mesmo individuo mas o de um homonymo, ao menos servirá de provar, que se usava por aquelle tempo n'esta parte da Peninsula.

É possivel que a expressão *me fecit* fôsse empregada em vez de *me fieri fecit;*[2] e assim o nome de Geda Menendiz seria o de doador e não o do ourives. Todavia não se prova mais que a possibilidade da substituição e de modo nenhum a realidade.

Fôsse porém ou não Geda Menendiz o auctor do calix, ninguem, conhecendo a evolução da ourivesaria christã em Hespanha, contestará a possibilidade da origem peninsular d'este monumento. As corôas e cruzes do thesouro de Guarrazar, a cruz de los Angeles e a de la Victoria que se conservam na cathedral de Oviedo, outra cruz do mesmo genero da sé cathedral de S. Thiago, os calices de S. Domingos de Silos, de Santo Isidoro de Leão, de Pelayo, em Hespanha; os d'Alcobaça, de Santa Marinha da Costa, de Braga e de Coimbra, em Portugal, mostram-nos que um numero immenso de obras congeneres se encontraria por aquelle tempo nas egrejas da Peninsula e que decerto a maior parte d'ellas seriam aqui fabricadas.

Por outra parte alguns documentos attestam a existencia de ourives em Portugal nos seculos XI e XII. No anno de 1087, preparando-se o conde D. Sesnando, governador de Coimbra. para ir combater os moiros de Badajoz, fez testamento, pelo qual deixava á egreja que andava edificando no sitio de *Mirleus,* duas partes dos seus vasos de prata para d'elles se fazerem frontal, cruzes, calices e capas. Legava mais á mesma egreja todos os seus vasos d'ouro para se fazer uma cruz em que se havia de collocar um Santo Lenho que estava em Santa Maria.[3] No seculo seguinte, em 1108, Johannes *aurifex* assigna como testemunha o foral de Tentugal.[4]

Uma memoria dos beneficios do bispo D. Miguel (1162 a 1176) á sé de Coimbra, extrahida do Livro Preto e publicada pelo conego Miguel Ribeiro de Vasconcellos na sua *Noticia Historica do Mosteiro da Vacariça,* tambem nos dá algumas indicações a respeito da ourivesaria d'aquelle tempo. Para um jarro *(aqua manile)* e bacia para o serviço do altar, lavrados pelo ourives Felix deu sete morabitinos. Por ordem do rei D. Affonso mandou fazer á custa da mitra um calix de ouro purissimo de peso de quatro marcos. Deu para a cruz de ouro purissimo setecentos morabitinos e mais nove marcos e uma onça e meia de ouro. N'esta cruz estavam embutidas uma parte maior e outras particulas menores do sepulchro do Senhor, duas particulas da verdadeira pedra do monte Calvario, e n'uma d'ellas ao meio da cruz se via a imagem do Senhor crucificado, diligentemente esculpida e a seus pés uma particula de precioso lenho da Santa Cruz, e d'um lado a imagem da Santissima Virgem em pé junto da cruz, e do outro lado a imagem de S. João. Na parte inferior da cruz de ouro havia outra porção da pedra do Calvario engastada em ouro, na qual longitudinal e transversalmente se via, á imitação da cruz do sepulchro do Senhor, uma parte do precioso lenho de tal modo pregado na pedra que a todos ficava bem patente. Deu mais para se augmentar o retabulo de prata do altar sete marcos e meio de prata no valor de sessenta e oito morabitinos; para duas galhetas nove morabitinos. Para outro retabulo dourado *(tabula de ante altare)* que fez mestre Ptolomeu cento e cincoenta morabitinos. Para outro retabulo dourado

[1] *Portvgaliae Monumenta Historica.* Leges et consuetudines, pag. 352.

[2] Davillier cita um facto d'esta especie, *Recherches sur l'orfevrerie en Espagne,* pag. 166.

[3] «...Et ideo ego predictus sesnandus cum prona mea voluntate mando et sano animo do ad illam ecclesiam nouam quam edificaui in colimbria pro remedio anime mee in illo loco quem vocitant mirleos do et concedo de meis uasis argenteis illas II.as partes ad illam ecclesiam unde faciant frontalem cruces calices et capsas et quod de ornamento ecclesie fuerit et aliam terciam partem de illis omnibus uasis do ad meam filiam geluiram exceptis uasis que ibi sunt de auro sint ad illam ecclesiam, et non do inde ad meam filiam. et faciant inde unam crucem minorem de illo auro et mittant ibi de ligno domini quod est in sancta marie apud priorem illum domnum martinum...» *(Portvg. Monum. Hist.,* Chartae et Diplomata, pag. 404 e ✝.

[4] *Portvgal. Mon. Hist.,* pag. 356.

L'inscription, cependant, désigne comme auteur un artiste péninsulaire: GEDA MENENDIZ ME FECIT IN ONOREM SCI MICHAELIS E MCLXXXX. Ce nom de Geda Menendiz se trouve parmi les témoins qui avaient confirmé la charte de Constantin de Panoyas[1] et quand même ce ne serait pas celui du même individu mais bien celui d'un homonyme, il servirait toujours à prouver qu'on le portait alors dans cette partie de la Péninsule.

Il est possible que l'expression: ME FECIT ait été employée au lieu de: ME FIERI FECIT[2] et ainsi le nom de Geda Menendiz serait celui du donateur et non de l'orfévre. Toutefois il n'y aurait de prouvé que la possibilité de la substitution et nullement la réalité.

Que Geda Menendiz soit ou ne soit pas l'auteur du calice, il n'y a personne, qui, connaissant le mouvement de l'orfévrerie en Espagne, conteste la possibilité de l'origine péninsulaire de cette pièce. Les couronnes et les croix du trésor de Guarrazar, la croix de los Angeles, et celle de la Victoria, conservées dans la cathédrale d'Oviedo, une autre croix du même genre de la cathédrale de S. Thiago, les calices de S. Domingos de Silos, de Santo Isidoro de Léon, de Pelayo en Espagne, lés calices d'Alcobaça, de Santa Marinha da Costa de Braga et de Coimbre en Portugal nous prouvent qu'un nombre immense d'ouvrages de ce genre se trouvait alors dans les églises de la Péninsule et que sans doute la plupart y furent fabriqués. De plus, il y a quelques documents qui prouvent l'existence d'orfévres en Portugal pendant le XIe et XIIe siècle. D. Sesnando, gouverneur de Coimbre en se préparant, en 1087, à aller combattre les maures de Badajoz, fit son testament, par lequel il laissa à l'église qu'il faisait bâtir à Mirleus, deux parts de sa vaisselle d'argent pour qu'on en fît un devant d'autel, des croix, des calices, et des chapes; il légua de plus à la même église tous ses vases d'or pour qu'on en fît une croix dans laquelle on devait incruster un fragment de la vraie croix qui était à Santa Maria.[3]

Dans le siècle suivant, en 1108, Johannes *aurifex,* signe, comme témoin, la charte de Tentugal.[4]

Un mémoire des bénéfices de l'évêque D. Miguel, 1162 à 1176, à la cathédrale de Coimbre, extrait du *Livro preto* (livre noir) et publié par le chanoine Miguel Ribeiro de Vasconcellos dans sa *Noticia historica do mosteiro da Vacariça,* nous donne aussi quelques indications sur l'orfévrerie de ce temps. Pour une jarre *(Aqua manile)* et cuvette pour le service de l'autel, ouvrés par l'orfévre Felix, il donna sept morabitins. Par ordre du roi D. Alphonse il fit faire un calice d'or pur, du poids de quatre marcs. Il donna pour la croix d'or pur sept cents morabitins et en plus neuf marcs et une once et demie d'or. Dans cette croix étaient incrustées une partie plus grande et d'autres particules plus petites du sépulcre de N. S., deux fragments de la vraie pierre du mont Calvaire, et dans l'une d'elles, au milieu de la croix, on voyait l'image de Notre Seigneur crucifié soigneusement sculptée, et à ses pieds un fragment du bois précieux de la Sainte Croix, d'un côté du Christ la Sainte Vierge debout près de la croix, et de l'autre côté l'image de S. Jean. Sur la partie inférieure de la croix d'or il y avait encore un morceau de la pierre du Calvaire enchâssé dans l'or, sur laquelle on voyait longitudinalement et transversalement, en imitation de la croix du Saint Sépulcre, une partie du bois précieux incrusté dans la pierre, de manière à être bien visible pour tous. Il donna de plus, pour augmenter le retable de l'autel, sept marcs et demi d'argent de la valeur de soixante-huit morabitins; pour deux burettes, neuf morabitins; pour un autre retable

[1] *Portvgaliae Monumenta Historica.* Leges et consuetudines, pag. 352.

[2] Davilliers cite un fait de ce genre. *Recherches sur l'orfévrerie en Espagne,* p. 166.

[3] «...Et ideo ego predictus sesnandus cum prona mea voluntate mando et sano animo do ad illam ecclesiam nouam quam edificaui in colimbria pro remedio anime mee in illo loco quem vocitant mirleos do et concedo de meis uasis argenteis illas II.^as^ partes ad illam ecclesiam unde faciant frontalem cruces calices et capsas et quod de ornamento ecclesie fuerit et aliam terciam partem de illis omnibus uasis do ad meam filiam geluiram exceptis uasis que ibi sunt de auro sint ad illam ecclesiam, et non do inde ad meam filiam. et faciant inde unam crucem minorem de illo auro et mittant ibi de ligno domini quod est in sancta marie apud priorem illum domnum martinum...» *(Portvg. Monum. Hist.,* Chartae et Diplomata, pag. 404 e 405.)

[4] *Portvgal. Mon. Hist*, pag. 356.

(tabula de super altare) com a pintura da historia da Annunciação de Santa Maria, dez morabitinos.[1]

A cruz de ouro de D. Sancho I é um dos mais importantes exemplares para o estudo da ourivesaria portugueza d'esse tempo. No seu estylo apparecem claramente ainda as influencias byzantinas. Vê-se que esta obra de arte descende de modo directo d'aquella que produziu as joias de Guarrazar; todavia a ornamentação e sobre tudo o desenho dos animaes symbolicos dos Evangelistas tem já os caracteres por assim dizer mais *realistas* que tomou a esculptura no seculo XII. Na face posterior da cruz foi gravada a seguinte inscripção: DÑS SANCIVS REX JUSSIT FIERI HĀC + ĀNO ĪCARNATIONIS MCCXIIII. E no seu testamento, datado de 1209, el-rei D. Sancho I lega ao mosteiro de Santa Cruz de Coimbra a sua copa de ouro para que façam d'ella uma cruz e um calix.

Todos os documentos respectivos a estas obras da arte da ourivesaria contém as provas de que ellas se fabricavam em Portugal. Os doadores ou testadores não destinavam geralmente sommas de dinheiro para serem compradas a artistas extrangeiros, porém marcos de ouro ou prata ou objectos d'estes mesmos metaes para serem transformados em alfaias do culto. O bispo de Coimbra D. Miguel dava, é verdade, bons morabitinos de ouro para as obras com que exornava a sua sé, mas a memoria que nos conserva a noticia d'este facto ensina-nos tambem os nomes dos artistas a quem foram encarregadas, como se fôssem individuos muito conhecidos na sociedade conimbricense do seculo XII.

Nem se julgue contraria a esta idéa a perfeição relativamente grande de algum d'estes objectos como é por exemplo o calix da sé de Coimbra. O edificio da sé velha e os capiteis da demolida egreja de S. Christovão da mesma cidade são, na architectura e na esculptura, obras de tão notavel perfeição, como o mencionado calix na ourivesaria; ora, se não repugna admittir que de França vieram architectos e esculptores para executarem essas obras, não repugnará egualmente acreditar que d'aquella ou d'outra nação viessem ourives que não sómente deixassem productos interessantes da sua arte, mas tambem educassem nos seus processos os ourives indigenas, preparados de mais em Coimbra para receberem uma educação artistica superior, pelas tradições que deveriam conservar-se da epocha do conde D. Sesnando.

Da mesma sorte os ornatos da copa e da base do pequeno calix da sé de Braga e os dos capiteis do claustro da egreja da collegiada da Senhora da Oliveira em Guimarães são do mesmo estylo. E, assim como seria absurdo sustentar que o claustro viera de fóra, assim tambem se arriscará em cahir em erro quem disser que o calix não poderia ter sido feito em Portugal.

A architectura, a esculptura, a ourivesaria, provam-nos pois que no seculo XII, e particularmente no reinado de D. Affonso Henriques, as artes se elevaram em Portugal a um ponto á primeira vista menos compativel com as condições sociaes de uma sociedade que se organisa, incompatibilidade que tem levado alguns a julgarem procedentes de fóra do reino as obras de ourivesaria e por ventura outras egualmente portateis. É certo que grande parte dos artistas eram extrangeiros. Não se ha de porém contestar que trabalhassem em Portugal e que educassem nos seus processos os artistas que vieram aqui encontrar. O serem provavelmente uns de França, outros de Italia, outros de Castella, outros finalmente da Andaluzia, explica facilmente a diversidade dos estylos, tal que custará a encontrar dois exemplares de obras do mesmo genero que possamos filiar na mesma escola. No seculo XII a arte em Portugal caracterisa-se pois por uma fusão de estylos differentes, similhante áquella que se operou depois no seculo XVI, determinada tambem pelas nacionalidades differentes dos artistas que por então concorreram a Portugal.

[1] *Reliquias da Arch. Romano-byzant. em Port.*, pag. 18.

doré *(tabula de ante altare)* que fit maître Ptolomée, cent cinquante morabitins; pour un autre retable doré *(tabula de super altare)* avec le tableau de l'histoire de l'Annonciation de S. Marie, dix morabitins.[1]

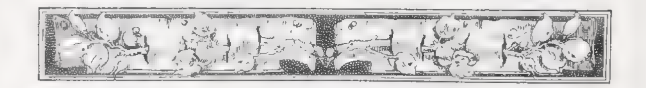
La croix d'or de D. Sancho I est un des exemplaires les plus importants pour l'étude de l'orfévrerie portugaise de ce temps. Dans son style on distingue encore clairement les influences byzantines; l'on voit que cette œuvre d'art émane directement de celui qui produisit les joyaux de Guarrazar, toutefois l'ornementation et surtout le dessin des animaux symboliques des Evangélistes a déjà le caractère, pour ainsi dire, plus réaliste que prit la sculpture au XIIe siècle. L'inscription suivante fut gravée sur la face postérieure de la croix: DÑS SANCIUS REX JUSSIT FIERI HĀC + ĀNO ĪCARNATIONIS MCCXIIII, et dans son testament, daté de 1209, le roi D. Sancho I légua au monastère de Santa Cruz de Coimbre sa coupe d'or pour qu'on en fît une croix et un calice.

Tous les documents relatifs à ces œuvres d'art d'orfévrerie contiennent les preuves qu'elles furent faites en Portugal. Les donateurs ou testateurs ne destinaient pas généralement des sommes d'argent à des artistes étrangers, mais bien des marcs d'or ou d'argent, ou des objets de ces mêmes métaux pour être transformés en ustensiles du culte. L'évêque de Coimbre, D. Miguel, donna, à la vérité, de bons morabitins d'or pour les œuvres dont il orna sa cathédrale, mais le mémoire qui nous apprend ce fait, nous rapporte aussi le nom des artistes qui en furent chargés comme si c'étaient des individus fort connus dans la société de Coimbre du XIIe siècle.

Qu'on ne suppose pas cependant que la perfection relativement grande de quelques uns de ces objets, comme par exemple le calice de la cathédrale de Coimbre, soit incompatible avec cette idée. L'édifice de l'ancienne cathédrale et les chapiteaux de l'église démolie de S. Christovão de de la même ville, sont en architecture et en sculpture d'une aussi remarquable perfection que le calice mentionné l'est en orfévrerie; or, s'il est permis d'admettre que des architectes et des sculpteurs soient venus de France pour exécuter ces travaux, il est également admissible que des orfévres, venus de ce pays ou d'autres, aient, non seulement laissé des produits intéressants de leur art, mais aussi qu'ils aient fait des élèves portugais, préparés d'ailleurs à Coimbre pour recevoir une éducation artistique supérieure, par les traditions qui devaient se conserver de l'époque du Comte D. Sesnando. C'est ainsi que les ornements de la coupe et de la base du petit calice de la cathédrale de Braga et ceux des chapiteaux du cloître de l'église collégiale de Notre-Dame d'Oliveira à Guimarães, sont du même style.

Et comme il serait absurde de soutenir que le cloître est venu de l'étranger, il ne le serait pas moins de prétendre que le calice n'aurait pas été fait en Portugal. L'architecture, la sculpture, et l'orfévrerie nous prouvent donc qu'au XIIe siècle, et surtout sous le règne de D. Alphonse Henri, les arts s'étaient élevés en Portugal à un point, moins compatible, à première vue, avec des conditions sociales encore en voie de s'organiser, incompatibilité qui a fait croire à quelques uns que des ouvrages d'orfévrerie et peut-être d'autres, également portatifs, étaient importés du dehors. Il est certain qu'un grand nombre des artistes étaient étrangers, mais on ne niera pas qu'ils aient travaillé en Portugal et qu'ils aient enseigné leurs procédés aux ouvriers qu'ils trouvèrent ici. La diversité de leur origine, les uns étant français, d'autres italiens, d'autres castillans ou andalous explique la variété du style qui est telle qu'on ne trouve guère deux ouvrages du même genre que l'on pourrait classer dans la même école. Au XIIe siècle l'art en Portugal se caractérise donc par une fusion de styles divers, semblable à celle qui s'y opéra depuis au XVIe siècle, déterminée également par la différence des nationalités des artistes qui arrivèrent alors en Portugal.

[1] *Reliquias da Arch. Romano-byzant. em Port.*, pag. 18.



V

A ARTE CHRISTÃ DOS SECULOS XIII E XIV



S monumentos que nos restam em Portugal da architectura do seculo XIII provam-nos claramente, pelo seu pequeno numero, pelo estylo pesado das suas fabricas, emfim pela incorrecção da esculptura, que estas, e por ventura outras artes, não conservaram n'aquelle seculo o desenvolvimento e perfeição a que haviam chegado no anterior.

Com effeito a adopção da ogiva, como elemento fundamental e caracteristico de um novo estylo, não podia effeituar-se de repente sem hesitações e incorrecções da parte dos artistas educados n'uma escola muito differente. No seculo XII os ricos despojos, tomados aos mouros nas conquistas das povoações mais importantes, attrahiam a Portugal os artistas extrangeiros. No seculo XIII os mouros, repellidos para o Algarve, sómente serviam para incommodar os christãos com as suas correrias, perturbando assim as condições sociaes que melhor favoreceriam o desenvolvimento das artes.

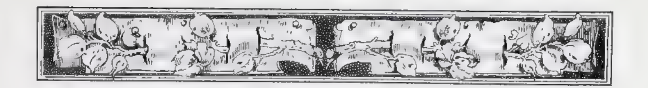
A sé de Evora,[1] por exemplo, foi edificada com a maior solidez; mas a disformidade das largas ogivas, a falta de elegancia no agigantado zimborio mostram a difficuldade com que os architectos se adaptavam ás exigencias do novo estylo. A comparação d'este templo com o da sé velha de Coimbra, e a dos capiteis do primitivo claustro do mosteiro de Cellas com os capiteis dos templos que na mesma cidade foram construidos no seculo XII, ou com os do claustro da collegiada de Guimarães, dá incontestavel superioridade aos monumentos mais antigos; isto é, aos do ultimo periodo do estylo romano-byzantino em relação aos da primeira epocha do estylo ogival.

São raras as esculpturas do seculo XIII, mas alguns baixo-relevos que se conservam em Coimbra e os capiteis do claustro do mosteiro de Cellas, junto da mesma cidade, provam egualmente a inferioridade da arte no seculo XIII. Citarei dois d'esses baixo-relevos, um dos quaes se conserva na collecção de archeologia do Instituto e outro n'uma quinta denominada de S. João do Piolho sobre a margem esquerda do rio.[2]

Nos outros estados da Peninsula a architectura e a esculptura resentem-se das innovações do

[1] A edificação da sé de Evora anda geralmente attribuida ao bispo D. Payo, no seculo XII; mas as inscripções respectivas ao bispo D. Durando *(Archivo Pittoresco,* tomo XI, *Artes e Letras,* tomo II, 1873) e o estylo do templo provam o ter sido edificado no seculo XIII.

[2] Vej. a serie de artigos publicados no *Tribuno Popular* de maio, junho e julho de 1883, sob a seguinte epigraphe: —*A esculptura em pedra anteriormente ao seculo XVII.* Depois de escriptas estas linhas, a Academia Real das Bellas Artes de Lisboa e o Instituto de Coimbra adquiriram reproducções em gesso do baixo-relevo da quinta de S. João do Piolho.



V

L'ART CHRÉTIEN DU XIIIE ET DU XIVE SIÈCLE

ES monuments qui nous restent en Portugal de l'architecture du XIIIe siècle nous prouvent évidemment par leur petit nombre, par le style lourd des bâtiments, enfin par l'incorrection de la sculpture, que cet art, comme probablement d'autres encore, n'avait pas conservé dans ce siècle le degré de développement et de perfection où il était arrivé dans le siècle précédent.

En effet, l'adoption de l'ogive, comme élément fondamental et caractéristique d'un style nouveau, ne pouvait s'effectuer soudainement, sans hésitation et incorrection de la part des artistes, formés dans une école toute différente. Dans le douzième siècle, les riches dépouilles prises sur les maures dans les conquêtes des localités les plus importantes, attirèrent des artistes étrangers en Portugal. Dans le treizième siècle, les maures, refoulés sur l'Algarve, ne firent qu'inquiéter les chrétiens par leurs incursions, troublant ainsi les conditions sociales, lesquelles, sans cela, auraient pu mieux favoriser le développement des arts.

La cathédrale d'Evora,[1] par exemple, fut construite avec la plus grande solidité, mais la difformité des larges ogives, le manque d'élégance de son dôme gigantesque, montrent la difficulté qu'éprouvaient les architectes à se plier aux exigences du style nouveau. La comparaison du style de ce temple avec celui de la cathédrale ancienne de Coimbre et avec celui des chapiteaux du cloître primitif du couvent de Cellas, avec les chapiteaux des temples qui, dans la même ville, furent construits au XIIe siècle, ou avec ceux du cloître de l'église collégiale de Guimarães, donne une supériorité incontestable aux plus anciens de ces monuments, c'est-à-dire, à ceux de la dernière période du style romano-byzantin, relativement à ceux de la première époque du style ogival.

Les sculptures du XIIIe siècle sont rares, mais quelques bas-reliefs que l'on conserve à Coimbre, et les chapiteaux du cloître de Cellas, près de la même ville, prouvent également l'infériorité de l'art dans le XIIIe siècle. Je vais citer deux de ces bas-reliefs, dont l'un est gardé dans la collection d'archéologie de l'Institut et l'autre dans une maison de campagne nommée de S. João do Piolho sur la rive gauche du fleuve.[2]

[1] La construction de la cathédrale d'Evora est generalement attribuée à l'évêque D. Payo au XIIe siècle, mais l'inscription qui se rapporte à l'evêque D. Durando (*Archivo Pittoresco*, tome XI, *Artes e Letras*, tome II, 1873), et le style du temple prouvent qu'elle fut construite au XIIIe siècle.

[2] V. la série d'articles publiés dans le *Tribuno Popular* de mai, juin, et juillet de 1883 sous l'epigraphe suivante, *La sculpture en pierre, anterieure au* XVIIe *siècle.* Après que ces lignes furent écrites l'Académie des Beaux-Arts à Lisbonne et l'Institut de Coimbre ont fait acquisition de reproductions en plâtre du bas-relief de la maison de campagne de S. João do Piolho.

estylo ogival. Comtudo conservam se em Hespanha muitos templos, e alguns de grandiosa fabrica, erguidos durante o seculo XIII. Nas sés cathedraes de Tarragona e de Badajoz, nas egrejas de Santa Maria de Cervera e de Santa Maria la Antigua de Valladolid os dois estylos misturam-se, e, a par com a ogiva e os ornatos ogivaes, apparecem o arco de volta redonda e a ornamentação muito mais animada do genero romanico ou romano-byzantino.

Em Portugal tambem se encontram exemplos d'esta simultaneidade de estylos. Nas torres da sé de Lisboa os arcos das ventanas são de volta redonda na fachada principal e ogivaes nas outras dos lados; o que nos está indicando que, construidas as torres já depois da introducção da ogiva, o architecto seria obrigado a conservar a volta redonda nas primeiras para evitar a disformidade resultante da mistura dos dois arcos no frontispicio, em quanto nas fachadas lateraes, sem ornamentação e menos expostas á vista, teria por cousa escusada traçar os arcos ao modo que pareceria já antiquado. A egreja de S. João d'Alporão em Santarem é do estylo romano-byzantino até á cimalha; a abobada porém é ogival.

No seculo XIV a architectura e a esculptura aperfeiçoam-se de modo notavel. O claustro de Alcobaça, attribuido ao reinado de D. Diniz, as capellas-móres com os seus deambulatorios na egreja d'aquelle mesmo mosteiro e na sé de Lisboa, attribuidas ao reinado de D. Affonso VI, a egreja de Leça do Balio são muito superiores aos monumentos do seculo anterior. Na estatuaria sobre tudo achamos um progresso consideravel, ainda com relação aos exemplares mais ou menos disformes do periodo romano-byzantino. Os tumulos de D. Pedro I e de D. Ignez de Castro, em Alcobaça, não obstante os defeitos inherentes á esculptura gothica, occupam distincto logar entre as obras que por esse tempo sahiam das mãos dos mais notaveis artistas. N'estes e n'outros monumentos do seculo XIV annuncia-se já a perfeição a que a arte haveria de chegar nos fins d'este seculo e nos principios do immediato, elevando-se a ponto de produzir o mosteiro da Batalha.

A esculptura em pedra dos seculos XIII e XIV não estava representada na Exposição. Os poucos monumentos que se conservam em Portugal não se transportariam de longe sem risco e difficuldade. Apenas um baixo-relevo em jaspe, representando a Annunciação (Phototypia 9.ª) se attribuirá com probabilidade ao seculo XIV. Todavia, pela grande delicadeza da esculptura, parece obra extrangeira. A arte nacional da mesma epocha, na parte respectiva á estatuaria e ao desenho da figura humana em baixo relevo, é de um estylo pesado e sem elegancia, como se poderá ver n'um retabulo em pedra, representando tambem a Annunciação, o qual, procedente do claustro do mosteiro de S. Francisco de Evora, se conserva actualmente na collecção archeologica da mesma cidade.[1]

Á pausa na evolução da architectura e da esculptura em pedra durante o seculo XIII corresponde outra similhante na ourivesaria. Com effeito, na Exposição, á exuberancia dos exemplares byzantinos do seculo XII e dos primeiros annos do seculo XIII seguia-se uma falta quasi completa de obras de prata até ao meiado do seculo XIV. D'essa epocha, porem, em diante começam a apparecer numerosos exemplares. Taes são a grande custodia d'Alcobaça (1366) as cruzes da sé de Coimbra e de algumas outras egrejas, cujo estylo pesado e sem elegancia contrasta não sómente com o de um calix da collegiada de Guimarães (erradamente attribuido a S. Torcato) que mais parece obra extrangeira dos fins do seculo XIII, mas tambem com os monumentos da architectura do seculo XIV. As obras da ourivesaria d'esta epocha têm caracteres por que facilmente se differençam das anteriores e posteriores; e vêm a ser mais em particular as fórmas acastelladas, a proeminencia e altura das torres e gigantes nos corpos architectonicos, os ornatos lineares que se enrolam á maneira de volutas, ás vezes de espiraes, e finalmente as ogivas dos baldaquinos substituidas por linhas rectas, formando angulos agudos.

[1] *Archivo Pittoresco*, tomo XI, pag. 361.

Dans les autres états de la Péninsule l'architecture et la sculpture se ressentirent des innovations du style ogival, cependant il y a encore en Espagne beaucoup de temples et quelques uns de construction grandiose, datant du xiii[e] siècle. Dans les cathédrales de Tarragone et de Badajoz, dans les églises de Santa Maria de Cervera et de Santa Maria la Antigua de Valladolid, les deux styles se confondent, et à côté de l'ogive et des ornements de nervures ogivales, on voit les arcs cintrés et à ornementation beaucoup plus animée du genre romaïque ou romano-byzantin.

En Portugal se trouvent aussi des exemples de cette simultanéité de styles. Dans les tours de la cathédrale de Lisbonne les arcs des fenêtres sont à voûte ronde dans la façade principale, et ogivales dans les faces latérales, ce qui nous indique que les tours, étant déjà construites après l'introduction de l'ogive, l'architecte a été obligé de conserver la voûte ronde dans les premières pour éviter la difformité qui serait résultée du mélange des deux formes dans le frontispice, tandis que dans les faces latérales, sans ornementation et moins exposées à la vue, il a cru pouvoir se dispenser de tracer les arcs selon la forme qui aurait paru surannée. L'église de S. João d'Alporão à Santarem est du style romano-byzantin jusqu'à la corniche; la voûte cependant est ogivale.

Dans le xiv[e] siècle l'architecture et la sculpture se perfectionnent considérablement. Le cloître d'Alcobaça, attribué au règne de D. Diniz, les grandes chapelles avec leurs cloîtres dans l'église de ce même couvent et dans la cathédrale de Lisbonne, attribuées au règne de D. Alphonse iv, l'église de Leça de Balio sont fort supérieures aux monuments du siècle précédent. C'est surtout dans la sculpture que nous trouvons un progrès considérable, même à l'égard des exemplaires plus ou moins difformes de l'époque romano-byzantine. Les tombeaux de D. Pedro i et de D. Ignez de Castro à Alcobaça, malgré les défauts inhérents à la sculpture gothique, se distinguent parmi les œuvres qui, dans ce temps-là, sortaient des mains des artistes les plus distingués. Dans ces monuments, ainsi que dans d'autres du xiv[e] siècle, s'annonce déjà la perfection à laquelle l'art devait arriver à la fin de ce siècle et au commencement du siècle suivant, s'élevant au point de produire le monastère de Batalha. La sculpture du xiii[e] et du xiv[e] siècle n'était pas représentée à l'Exposition; les rares monuments qui en existent en Portugal n'auraient pu être transportés sans risque et sans difficultés. Un seul bas-relief en jaspe, représentant l'Annonciation (Phototypie 9) pourrait être, avec probabilité, attribué au xiv[e] siècle. Cependant, à juger d'après la grande délicatesse de la sculpture, on dirait que c'est une œuvre étrangère. L'art national de la même époque, pour ce qui est de la sculpture et du dessin des figures humaines en bas-relief, est d'un style lourd et sans élégance, comme on pourra le voir par un retable en pierre, représentant aussi l'Annonciation, lequel, provenant du cloître du couvent de S. François d'Evora, se trouve maintenant dans la collection archéologique de la même ville.[1] La pause dans le mouvement de l'architecture et de la sculpture pendant le xiii[e] siècle coincide avec une stagnation égale dans l'orfèvrerie. En effet, l'abondance, dans l'Exposition, d'exemplaires byzantins du xii[e] siècle et des premières années du xiii[e], était suivie par un manque presque total d'ouvrages en argent jusqu'au milieu du xiv[e] siècle.

C'est depuis cette époque, cependant, que commencent à paraître de nombreux exemplaires. Tels sont: le grand ostensoir d'Alcobaça (1366), les croix de la cathédrale de Coimbre et de quelques autres églises, dont le style lourd et sans élégance contraste, non seulement avec celui d'un calice de l'église collégiale de Guimarães (faussement attribué à S. Torquato) qui semble plutôt œuvre étrangère de la fin du xiii[e] siècle, mais aussi avec les monuments d'architecture du xiv[e] siècle. Les produits d'orfèvrerie de cette époque ont un caractère par lequel on les distingue facilement des produits antérieurs et postérieurs; c'est surtout la forme accastillée des tours, gigantesques dans les corps architectoniques, les ornements linéaires qui s'enlacent en forme de volutes, des fois de spirales, et enfin les ogives des baldaquins substituées par des lignes droites, formant des angles aigus.

[1] *Archivo Pittoresco*, tom. xi, pag. 361.

O oratorio ou triptyco de Guimarães é a peça capital da ourivesaria, bem como a Batalha o monumento mais grandioso da architectura do tempo de D. João I. O oratorio não tem inscripção, mas os escudos das armas reaes portuguezas, ornados com as flores de liz, e fixados na parte superior, equivalem uma data, e provam que esta obra notavel deve ter sido fabricada nos fins do seculo XIV ou nos primeiros annos do seculo XV. Os trajos das estatuetas que povoam os nichos indicam a mesma epocha. Dos objectos colligidos na Exposição este foi um d'aquelles a que o Sr. Ch. Yriarte deu mais importancia, dizendo que d'um paiz, onde a ourivesaria chegara a produzir o triptyco de Guimarães e a custodia de Belem, não era licito duvidar por um momento de que n'elle houvera uma arte nacional, propria, e que se não confunde com a de outra qualquer nação.[1]

O triptyco da collegiada de Nossa Senhora da Oliveira de Guimarães é de prata dourada, assente sobre grossas taboas de cedro. A parte principal representa o presepio n'uma fórma extremamente singular. N'um leito gothico, do estylo predominante em toda a obra, está a Virgem deitada, e sobre a roupa que a cobre o Menino sentado. Ao pé do leito S. José tambem sentado; na parte superior a mangedoira com as cabeças dos animaes, e de cada lado um anjo incensando com um thuribulo. Mais acima quatro arcos ogivaes e sobre elles outros tantos corpos architectonicos fenestrados. Algumas das janellas, em vez de ogivas, têem arcos angulares ou á maneira de mitra. Sobre as empostas dos arcos, debaixo dos baldaquinos, cinco anjos estão de pé, empunhando brandões. Na parte mais alta debruça-se de cada lado um anjo sustendo nas mãos um escudo com as armas reaes portuguezas taes como as usava el-rei D. João I. Cada uma das portas lateraes do triptyco é dividido em quatro porticos com arcos trilobados, moldurados por outros angulares ou com a fórma de mitra. Conteem os porticos estatuetas representando a Annunciação, Visitação, Apresentação, Adoração dos Pastores e Adoração dos Reis.

Anda em tradição que este oratorio fizera parte dos despojos do rei de Castella na batalha d'Aljubarrota. Contra a tradição estão protestando expressivamente os escudos das armas reaes portuguezas sem vestigio nenhum de terem sido accrescentados á fabrica primitiva.

Gaspar Estaço, conego da collegiada de Guimarães, que viveu nos seculos XVI e XVII e publicou em 1625 um livro intitulado *Varias Antiguidades de Portugal*, não diz uma só palavra a respeito de similhante lenda. Antes, referindo-se a el-rei D. João I, conta que, armado de todas os suas armas «se mandou pesar a prata, e a deu a Nossa Senhora de offerta. Da qual se fez o retabulo de prata do presepe de Christo Nosso Senhor que em dias solemnes se põe no altar maior, em que estão as armas d'este Rei.»[2] Não parece de modo nenhum crivel que um conego da collegiada, antiquario, deixasse de mencionar a procedencia do oratorio, se estivesse convencido de que, em verdade, fôra tomado ao rei de Castella na batalha de Aljubarrota.

Em Hespanha poucos exemplares se conhecem da ourivesaria dos seculos XIII e XIV. Do primeiro citam-se as celebres tabulas alphonsinas ou triptyco da sé de Sevilha. Do segundo o não menos celebre retabulo e seu baldaquino da sé de Gerona. Todavia conhecem-se os nomes dos ourives Jorge, a quem D. Jose Amador de los Rios attribuiu sem grande fundamento o triptyco da sé de Sevilha, e Peter Bernec que em 1258 concluiu o retabulo da sé de Gerona, no qual trabalharam tambem Raymundo Anden e Master Bartolomé. Pedro Bernec, Barners ou Benes, trabalhava em Valencia, e, segundo o Barão Davillier, era *platero de la real casa*.

[1] *Gazette des Beaux-Arts*, 1er juin 1882, pag. 560.

[2] *Varias Antiguidades de Portugal.*—Lisboa 1625, cap. 48.º, pag. 177. No mesmo capitulo a pag. 178 col. 2.ª, diz o auctor: «Deu El-Rei cem homens castelhanos dos que foram presos na batalha pera serviço da obra. E deu á egreja muitos ornamentos, e peças de prata, e entre ellas um anjo grande dourado, que está em geolhos, de vinte e um marcos, que foi tomado na batalha, e fora da capella d'el-rei de Castella: no qual se lê esta letra: *Esta obra mando fazer el noble sñor rey don Joan filho del noble sñor rey don enrique.*» Mais tarde, faltando o anjo, passaria a tradição para o oratorio.

L'oratoire ou triptyque de Guimarães est la pièce capitale d'orfévrerie, comme Batalha est le monument le plus grandiose de l'architecture du temps de D. João I. L'oratoire n'a pas d'inscription, mais les écussons des armes royales de Portugal ornés des fleurs de lys, fixées sur la partie supérieure, équivalent à une date, et prouvent que cette œuvre remarquable doit avoir été faite vers la fin du XIVe siècle ou au commencement du XVe. Les costumes des statuettes qui garnissent les niches indiquent la même époque. Ce fut à cette pièce, entre toutes celles qui se trouvaient à l'Exposition, que Mr. Ch. Yriarte donna le plus d'importance, disant qu'il n'était pas permis de douter qu'un pays où l'orfévrerie était parvenue à produire le triptyque de Guimarães et l'ostensoir de Belem n'eût possédé un art national, en propre, qui ne pouvait être confondu avec celui d'aucune autre nation.[1]

Le triptyque de l'église collégiale de Notre-Dame d'Oliveira de Guimarães est en argent doré, placé sur de grosses planches de cèdre; la partie principale représente la crèche d'une forme fort singulière. Dans un lit en style gothique, style qui prédomine dans toute l'œuvre, est la Sainte Vierge couchée et l'enfant Jésus assis sur la couverture; au pied du lit S. Joseph, également assis; plus haut, la mangeoire avec les têtes des animaux et de chaque côté un ange tenant l'encensoir; plus au-dessus quatre arcs en ogive et sur ceux-ci autant de corps architectoniques à fenêtres; quelques unes des fenêtres ont, au lieu d'ogives, des arcs pointus en forme de mître; sur les impostes des arcs, sous les baldaquins, cinq anges debout qui tiennent des flambeaux; dans la partie supérieure s'incline de chaque côté un ange soutenant dans ses mains un écusson aux armes royales de Portugal du temps du roi D. João I; chacune des portes latérales du triptyque est divisée en quatre portiques à arceaux trilobés encadrés par d'autres arceaux angulaires ou en forme de mître; les portiques contiennent des statuettes qui représentent l'Annonciation, la Visitation, la Présentation, l'Adoration des bergers, et l'Adoration des Mages.

La légende dit que cet oratoire avait fait partie des dépouilles du roi de Castille à la bataille d'Aljubarrota, légende positivement réfutée par les écussons des armes royales de Portugal qui ne portent nul vestige d'avoir été ajoutées à l'œuvre originale.

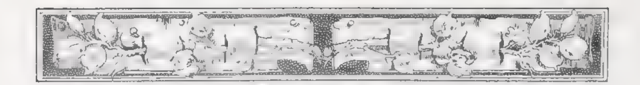
Gaspar Estaço, chanoine de l'église collégiale de Guimarães, qui vécut au XVIe et XVIIe siècle et publia en 1625 un livre intitulé: *Varias Antiguidades de Portugal,* ne dit pas un mot à l'égard d'une légende semblable; il raconte même en parlant du roi D. João I, qu'armé de toutes pièces il se fit peser et offrit son pesant d'argent à Notre-Dame; c'est de cet argent qu'on fit le retable de la Crèche de notre Seigneur Jésus Christ, que dans les jours solennels on place sur le maître-autel où il y a les armes de ce Roi.»[2]

Il n'est nullement croyable qu'un chanoine du Collége, antiquaire comme il l'était, eut omis de mentionner la provenance de l'oratoire, s'il avait été persuadé qu'il avait réellement été enlevé au roi de Castille à la bataille d'Aljubarrota.

En Espagne on connaît peu d'exemplaires d'orfévrerie du XIIIe et XIVe siècle. Du premier on cite les célèbres tables alphonsiennes ou triptyque de la cathédrale de Séville Du second le retable, non moins célèbre et son baldaquin, de la cathédrale de Gerone. On connaît encore les noms des orfévres George, auquel D. Jose Amador de los Rios attribue, sans trop de fondement, le triptyque de la cathédrale de Séville, et Pierre Bernec, qui, en 1258, termina le retable de la cathédrale de Gerona, auquel travaillèrent aussi Raymundo Anden et Master Bartolomé. Pedro Bernec, Barners ou Benes travaillait à Valence et selon le Baron Davilliers était platero (argentier) de la maison royale.

[1] *Gazette des Beaux-Arts,* 1er juin, 1882, p. 560.

[2] *Varias Antiguidades de Portugal*, Lisboa, 1625, cap 48.°, pag 177. Dans le même chapitre pag. 178, col. 2.ª, l'auteur dit: «Le Roi donna cent hommes espagnols de ceux qui furent faits prisonniers dans la bataille pour servir à l'œuvre; et il donna à l'église beaucoup d'ornements et de pièces en argent, entre autres un grand ange doré, agenouillé, de vingt et un marcs qui fut pris à la bataille et qui etait de la chapelle du roi d'Espagne, sur lequel on lit ces paroles: «Cette œuvre fut faite par l'ordre du noble Seigneur roi Don João fils du noble Seigneur Roi Don Henri». Plus tard, l'ange manquant, la tradition aura été appliquée à l'oratoire.



VI

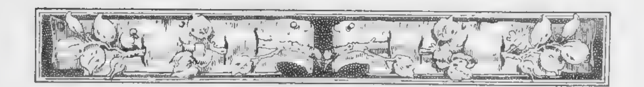
A ARTE CHRISTÃ DOS SECULOS XV E XVI

NOTA-SE uma certa analogia, particularmente pelo que respeita á fórma da ogiva, entre o estylo do mosteiro da Batalha e o dos edificios ogivaes inglezes do seculo XIV. Street fez uma similhante observação relativamente a alguns templos de Barcelona, Valencia e de outras cidades da Hespanha meridional, e explicou o facto pelas grandes relações commerciaes d'esta parte da Peninsula com a Inglaterra. Em Portugal accresciam os laços de parentesco entre as côrtes portugueza e ingleza, em consequencia do casamento d'el-rei D. João I com D. Filippa de Lencastre. O principal architecto da Batalha mestre Ouet ou Ouguet suppõem alguns ter vindo da Inglaterra ou da Irlanda.

Estas obras grandiosas e elegantes pertencem á melhor epocha do estylo ogival, á epocha em que elle chegou ao mais alto grão de perfeição, sem perder a pureza e austeridade que parecia receber do christianismo que representava. No seculo XV porém as viagens e descobertas, o conhecimento de povos distantes no espaço e no tempo, a renascença das artes, os prenuncios da reforma modificaram profundamente o sentimento religioso e com elle a architectura e a esculptura.

Brunelleschi com grande escandalo de muitos dos seus contemporaneos edifica em Florença a propria cathedral no estylo dos templos do paganismo. A innovação generalisa-se na Italia. Em Hespanha e Portugal continúa porém não sómente no seculo XV, mas ainda no primeiro quartel do seculo XVI, o velho estylo ogival. Custa é verdade a reconhecer, pois até a propria ogiva muitas vezes chega a ser substituida por outros arcos de fórmas differentes e variadissimas; apropria-se dos medalhões e ornatos da renascença; recebe sem difficuldade o arco e os ornatos geometricos dos arabes, mas as estatuas conservam o caracter gothico sob baldaquinos, do mesmo estylo, as columnas guardam religiosamente os seus capiteis e bases irreductiveis a qualquer das ordens romanas, e finalmente os florões e a fórma conica dos corucheus continuam a dar o caracter gothico ás torres e aos tectos dos templos.

Esta alteração do estylo gothico faz-se mais profundamente em Portugal que n'outros paizes. As causas que a determinaram eram aqui mais fortes e mais efficazes. Os costumes modificavam-se pelo contacto dos povos conquistados e a arte recebia tambem as influencias orientaes. A vinda de muitos artistas extrangeiros de varias regiões e de escolas differentes contribuia egualmente para alterar aqui mais que em qualquer outra parte e com maior variedade o estylo ogival. O monu-



VI

L'ART CHRÉTIEN DU XVE ET DU XVIE SIÈCLE



ON remarque une certaine analogie, surtout à l'égard de la forme ogivale, entre le style du monastère de Batalha et celui des édifices à ogive d'Angleterre du xive siècle. Street a fait une observation semblable relativement à quelques églises de Barcelone, Valence, et d'autres villes de l'Espagne méridionale, expliquant le fait par les fréquentes relations commerciales entre cette partie de la Péninsule et l'Angleterre. En Portugal les liens de parenté furent resserrés par le mariage du roi D. João I avec D. Filippa de Lencastre. L'architecte principal de Batalha, maître Ouet ou Ouguet, est supposé être venu d'Angleterre ou d'Irlande.

Ces œuvres grandioses et élégantes appartiennent à la meilleure époque du style ogival, à l'époque où il atteignit le plus haut degré de perfection, sans perdre la pureté et l'austérité qu'il semblait tenir du christianisme qu'il représentait. Au xve siècle, cependant, les voyages et les découvertes, la connaissance de peuples lointains, la renaissance des arts, l'influence de la réforme modifièrent puissamment le sentiment religieux et avec lui l'architecture et la sculpture.

Brunelleschi bâtit, au grand scandale de beaucoup de ses contemporains, la cathédrale de Florence dans le style des temples du paganisme. L'innovation se généralise en Italie; cependant en Espagne et en Portugal l'ancien style ogival continua, non seulement au xve, mais même pendant le premier quartier du xvie siècle. Il est souvent difficile à reconnaître, car l'ogive même est par fois substituée par d'autres arcs de formes différentes et variées; il adopte les médaillons et les ornements de la renaissance, il reçoit facilement l'arc et les ornements géométriques des arabes, mais les statues conservent le caractère gothique à baldaquin, du même style, les colonnes gardant religieusement leurs chapiteaux et leurs bases, qui ne peuvent se réduire à aucun autre ordre, et enfin les fleurs et la forme conique des flèches continuent à donner le caractère gothique aux tours et aux toits des temples.

Cette altération du style gothique devient plus sensible en Portugal qu'en d'autres pays. Les causes qui la produisirent y étaient plus fortes et plus efficaces. Les coutumes se modifièrent par le contact des peuples conquis, et l'art subit aussi les influences orientales. L'arrivée de beaucoup d'artistes étrangers de différentes régions et d'écoles diverses, contribua également à altérer, ici plus que partout ailleurs, et avec plus de variété, le style ogival. Le monument le plus caractéristique est le cloître de Belem; mais il y en a encore en Espagne et en Portugal beaucoup d'autres

mento mais caracteristico é o claustro de Belem. Tanto em Hespanha como em Portugal ha muitos outros da mesma epocha: aquelle porém differe de todos na exuberancia, variedade e estylo da ornamentação.[1] Quem tiver a curiosidade de o comparar com o claustro de San Juan de los Reys de Toledo, edificado nos principios do seculo XVI, conhecerá a differença enorme que separa os estylos architectonicos usados na mesma epocha em Hespanha e Portugal. Isto mesmo direi dos portaes da egreja de Belem ou das fachadas de Thomar e de Santa Cruz de Coimbra, comparadas com as dos outros edificios contemporaneos da Hespanha. Ha no genero, profusão e distribuição de ornatos, um caracter particular que os extrangeiros reconhecem ainda mais facilmente que os nacionaes. Na exposição de Paris de 1857 e de 1878 ninguem contestava a originalidade do estylo do pavilhão da secção portugueza e do portal da egreja de Belem, imitado na fachada de Portugal na rua das Nações. Todos consideravam a architectura, denominada *manuelina,* como a expressão de um estylo ou antes como uma variedade do estylo gothico peculiar a Portugal no primeiro quartel do seculo XVI.

Na ourivesaria aconteceu o mesmo que na architectura. No seculo XV as cruzes e os calices de prata dourada começam a apresentar nas fórmas, e mais em particular na ornamentação, caracteres especiaes que se não encontram nas alfaias congeneres das outras nações. No seculo XVI differencia-se ainda mais o estylo. As cruzes do Funchal e de Guimarães, os calices de Arouca, Pombeiro, Braga e Coimbra, as custodias de Belem, Coimbra, Vizeu, Academia de Bellas Artes de Lisboa, Guimarães são peças originaes, e differentes de todas as conhecidas nas outras nações.

Não quero com isto dizer que em Portugal se formasse um estylo na essencia diversa de todos os outros. O estylo da nossa architectura e da nossa ourivesaria quinhentista é o gothico ou ogival do ultimo periodo, porém com modificações taes que nada ha mais facil que differençar os objectos fabricados em Portugal d'aquelles que vieram de fóra.

Não é sómente á ourivesaria religiosa que estas idéas se applicam. Na ourivesaria civil temos as salvas, pratos e gomis tambem perfeitamente caracterisados. Sabem isto muito bem os extrangeiros a ponto de que, apparecendo alguma d'estas peças n'algum museu, não se hesita ahi um momento em classifical-as como obras portuguezas. No museu de Kensington, por exemplo, estão classificadas as obras da ourivesaria hespanhola e as da ourivesaria portugueza. A possibilidade de tal classificação importa necessariamente a differença de estylos. Por outra parte aos membros da commissão hespanhola da Exposição, e mais em particular ao sr. D. Jose Ramon Melida, ouvi affirmar que as obras da nossa ourivesaria se differençavam muito facilmente das

---

[1] Desenvolverá melhor este pensamento o Sr. Ch. Yriarte, cuja opinião para todos será de certo insuspeita e auctorisada:

«C'est sous son règne, à Belem, que l'architecte Boytaca introduit les premiers elements de décoration et les modifications de fond qui autorisent les Portugais à donner au style qu'il a employé le nom du souverain qui l'a vu naître «style Manuelin».

«S'il n'est pas indiscutable comme gout, ce style a du moins un caractère qui se fait reconnaître: la base du système ogival est conservée, c'est la troisième periode; mais si le *genre* est le même, il se differencie dans l'*espèce,* et Belem, si connu par les mille reproductions qu'on en a vues partout, en est l'exemple le plus celebre. A l'interieur, plus de voûtes élancees aux nervures gréles; elles s'aplatissent en anses, dont les courbes, légerement arquées, retombent sur d'elegants piliers accouplés le long desquels grimpe la flore architecturale autour des médaillons renouveles de l'antique; et les longues et minces baies ornées de verrières de notre gothique du XVe siècle, sont coupees en deux par de larges meneaux horizontaux. La toiture de nos cathédrales épousait naturellement la forme ogivale de nos voûtes et se dressait vers le ciel, couronnee d'aiguilles, de crêtes, d'épis dores elégants qui brillaient au soleil; ici le toit est plat, à l'italienne, et une *ringhiera* ou balustrade le cache à nos yeux...... la logique du style gothique est rompue: Boytaca, qu'on le fasse Portugais ou Italien *(Butta Acqua?),* a eu le premier, dès 1500, le sentiment de la renaissance italienne, et en imprimant à son monument ce cachet composite il s'est affirme ici comme un chef d'ecole. Dans l'ornementation, l'affranchissement est complet, mais le desordre est grand; elle reflète toutes les préoccupations du temps, et c'est en cela que le style, comme variété d'un genre, mérite qu'on l'étudie. Le génie maritime, la geographie, la végétation touffue des rives nouvelles entrevues, les polypes même, les coraux, les plantes marines, les cordages, la sphère armillaire, deviennent des éléments sculpturaux, une signature du temps, l'*impresa* que le roi Dom Manuel ajoute à ses armes et que nous retrouverons partout du nord au midi, au fronton des monuments et jusque dans les chefs-d'œuvre de l'orfévrerie et dans les *claustra* ajourés des arcs gothiques des cloîtres de Batalha.

«Est-ce bien là un art special? Cet art merite-t-il vraiment une place dans les styles classés? Quelques écrivains portugais (o auctor empregou o plural pelo singular) persistent à affirmer le contraire; mais cet art est le miroir des préoccupations et des faits contemporains, la profession de foi d'un temps dans un pays bien délimité, qui vient de forcer l'attention du monde par son genie des découvertes. Il faut donc reconnaitre le fait accompli.» *(Gazette des Beaux-arts,* 1er Mai 1882, pag. 452 et 454.)

de la même époque; celui-ci cependant diffère de tous en richesse et en variété de style et d'ornementation.[1]

Celui qui aurait la curiosité de la comparer avec le cloître de S. João de los Reys de Tolède, construit au commencement du XVI[e] siècle, trouverait la différence énorme qui sépare les styles architectoniques employés dans la même époque en Espagne et en Portugal.

J'en dirai autant des portails des églises de Belem ou des façades de celle de Thomar ou de Santa Cruz de Coimbre, comparés avec ceux des autres édifices contemporains de l'Espagne. Il y a dans le genre, dans la profusion et dans la distribution des ornements un caractère particulier que les étrangers distinguent même plus facilement que les nationaux. Aux expositions de Paris de 1857 et de 1878, personne n'a contesté l'originalité du style du pavillon de la section portugaise et du portail de l'église de Belem, imité dans la façade du Portugal dans la rue des Nations. Tous considéraient l'architecture, nommée *manuelienne,* comme l'expression d'un style ou plutôt comme une variété du style gothique, particulier au Portugal dans le premier quart du XVI[e] siècle.

Dans l'orfévrerie la même chose eut lieu comme dans l'architecture. Au XV[e] siècle les croix et les calices d'argent doré commencent à présenter dans leurs formes, et plus particulièrement dans leur ornementation, des caractères spéciaux qu'on ne rencontre pas dans les bijoux du même genre des autres nations. Au XVI[e] siècle le style diffère encore davantage. Les croix du Funchal et de Guimarães, les calices d'Arouca, de Pombeiro, de Braga et de Coimbre, les ostensoirs de Belem, de Coimbre, de Vizeu, de l'Académie des Beaux-Arts de Lisbonne et de Guimarães sont des pièces originales et differentes de toutes celles que l'on connaît des autres nations.

Je ne veux pas dire par là qu'il s'est formé en Portugal un style essentiellement différent de tous les autres; le style de notre architecture et de notre orfévrerie du XVI[e] siècle est le style gothique ou ogival de la dernière période, toutefois avec des modifications telles, qu'il n'y a rien de plus facile que de distinguer les objets faits en Portugal, de ceux venus du dehors.

Ce n'est pas seulement à l'orfévrerie religieuse que ces idées s'appliquent; dans l'orfévrerie profane nous avons les plateaux, les plats, les aiguières également bien caractérisés. Les étrangers s'y méprennent si peu que, dès qu'une de ces pièces se présente dans un musée, on n'hésite pas un instant à les classifier comme ouvrages portugais. Dans le Musée de Kensington, par exemple, se trouvent classés les ouvrages d'orfévrerie espagnole et ceux de l'orfévrerie portugaise; pour une telle classification, il faut donc nécessairement qu'il y ait une différence de style marquée. D'autre part, les membres de la commission espagnole de l'Exposition, et particulièrement Mr. D. Jose Ra-

[1] Cette pensée sera mieux développée par Mr. Charles Yriarte, dont l'opinion sera certainement pour tous d'une autorité impartiale:

«C'est sous son règne, à Belem, que l'architecte Boytaca introduit les premiers éléments de décoration et les modifications de fond qui autorisent les Portugais à donner au style qu'il a employé le nom du souverain qui l'a vu naître «style Manuelin».

«S'il n'est pas indiscutable comme goût, ce style a du moins un caractère qui se fait reconnaitre: la base du système ogival est conservée, c'est la troisième periode; mais si le *genre* est le même, il se differencie dans l'*espèce,* et Belem, si connu par les mille reproductions qu'on en a vues partout, en est l'exemple le plus celèbre. A l'intérieur, plus de voûtes élancées aux nervures grêles; elles s'aplatissent en anses, dont les courbes, légèrement arquées, retombent sur d'élegants piliers accouplés le long desquels grimpe la flore architecturale autour des médaillons renouveles de l'antique; et les longues et minces baies ornées de verrières de notre gothique du XV[e] siècle, sont coupées en deux par de larges meneaux horizontaux. La toiture de nos cathédrales épousait naturellement la forme ogivale de nos voûtes et se dressait vers le ciel, couronnée d'aiguilles, de crêtes, d'épis dorés elégants qui brillaient au soleil; ici le toit est plat, à l'italienne, et une *ringhiera* ou balustrade le cache à nos yeux...... la logique du style gothique est rompue: Boytaca, qu'on le fasse Portugais ou Italien *(Butta Acqua?),* a eu le premier, dès 1500, le sentiment de la renaissance italienne, et en imprimant à son monument ce cachet composite il s'est affirmé ici comme un chef d'école. Dans l'ornementation, l'affranchissement est complet, mais le désordre est grand; elle reflète toutes les préoccupations du temps, et c'est en cela que le style, comme variété d'un genre, mérite qu'on l'étudie. Le génie maritime, la géographie, la végétation touffue des rives nouvelles entrevues, les polypes même, les coraux, les plantes marines, les cordages, la sphere armillaire, deviennent des éléments sculpturaux, une signature du temps, l'*impresa* que le roi Dom Manuel ajoute à ses armes et que nous retrouverons partout du nord au midi, au fronton des monuments et jusque dans les chefs-d'œuvre de l'orfévrerie et dans les *claustra* ajourés des arcs gothiques des cloîtres de Batalha.

«Est-ce bien là un art spécial? Cet art mérite-t-il vraiment une place dans les styles classés? Quelques écrivains portugais (l'auteur emploie le pluriel pour le singulier) persistent à affirmer le contraire; mais cet art est le miroir des préoccupations et des faits contemporains, la profession de foi d'un temps dans un pays bien délimité, qui vient de forcer l'attention du monde par son génie des découvertes. Il faut donc reconnaître le fait accompli.» *(Gazette des Beaux-arts,* 1[er] Mai 1882, pag. 452 et 454.)

hespanholas; que n'estas em geral havia maior sobriedade de ornatos e, em muitas, menos elegancia das fórmas. Se tal opinião não fôsse inteiramente insuspeita, bastaria para confirmal-a a collecção de codices com os desenhos originaes das joias e obras de ourivesaria, fabricadas pelos artistas da Catalunha n'um espaço de tres seculos e meio e enviada á Exposição pela deputação provincial de Barcelona.

Os grandes pratos portuguezes da Exposição classificaram-se naturalmente em dois grandes grupos, correspondendo com probabilidade a duas epochas differentes — aos ultimos annos do seculo XV e primeiros do seculo XVI, e aos fins do primeiro e principios do segundo quartel d'este mesmo seculo. Uma salva de S. M. El-Rei o Senhor D. Fernando, com a data de 1548, mostra-nos a ourivesaria d'esta epocha muito mais influenciada pela Renascença que os pratos do segundo grupo.

A primeira impressão ao contemplar uma d'estas obras, e mais em particular as do segundo grupo, é confusa e vaga. Depois a vista começa a distinguir as particularidades do intrincado conjuncto: anjos, patriarchas, guerreiros a pé e a cavallo, reis, chymeras, tendas, castellos artilhados e guarnecidos de mosquetes, escadas d'assalto, carros com munições de guerra, luctas, caçadas, arvores, ramagens, ornatos de toda a especie. Ás vezes o mar povoado de galeões e monstros marinhos; deuses fabulosos e santos do calendario romano; a par com a Mythologia o Christianismo; juntamente com os medalhões da Renascença os velhos ornatos gothicos. É a historia da epocha escripta no metal; são as idéas que inspiraram Camões, influindo da mesma sorte na imaginação dos artistas.

Na Exposição differençavam-se muito bem os pratos do primeiro e do segundo grupo. Eram aquelles em numero de tres, sendo dois da collecção de S. M. El-Rei o Senhor D. Fernando e outro uma reproducção electrotypica do que possue o museu Kensington. Os dois primeiros, de maiores dimensões, são os mais caracteristicos. Não apparecem ainda n'elles claramente as influencias da Renascença. As figuras são grandes, desproporcionadas, quasi disformes. É egualmente incorrecto o desenho dos outros ornatos. Em ambos abundam as palavras portuguezas de letra gothica; e grandes cordões tecidos entrelaçam-se e formam com as suas voltas as molduras dos baixos relevos.

N'um d'estes pratos os medalhões estão distribuidos em duas zonas concentricas. Os da zona exterior têem as seguintes designações:

OS QE ADORAM A BEZERA.
MOYSES QVANDO CREBO (quebrou) A LEI.
POVO DEIXA O EGITO.
REI FARAOO AFOGAD
REI DAVID QVANDO FOGIO.
OS CONTRAIROS DAVI.
MAFOMA QVANDO O ADORAM.

Entre os medalhões, moldurados por festões, ha figuras de homens e de animaes, alguns em lucta. Os baixo-relevos da zona interior similhantemente moldurados representam o sacrificio de Abraham e outros assumptos. Entre os ornatos vêem-se grande numero de caracoes, uns mettidos nas conchas, outros com os corpos de fóra.

No outro prato a distribuição dos medalhões é em tres zonas concentricas. A primeira contém sete representando os sete peccados mortaes, e separados uns dos outros por baixo-relevos com o julgamento de Salomão e outros assumptos. Nos medalhões da zona media estão figuradas as sete virtudes contrarias, com a singularidade da repetição da Abundancia contraposta

mon Melida, m'ont assuré que les œuvres de notre orfévrerie se distinguent très-facilement des ouvrages espagnols; qu'il y avait dans ceux-ci une plus grande sobriété d'ornements et dans beaucoup d'entre eux bien moins d'élégance de formes. Si une telle opinion n'était pas entièrement insuspecte, il suffirait, pour la confirmer, de jeter les yeux sur la collection de catalogues avec les dessins originaux des bijoux et ouvrages d'orfévrerie, produits par les artistes de la Catalogne dans un espace de trois siècles et demi, et envoyée à l'Exposition par la députation provinciale de Barcelone.

Les grands plats portugais de l'Exposition se classifient naturellement en deux grands groupes, correspondant avec probabilité à deux époques différentes: aux dernières années du quinzième et aux premières du seizième siècle; puis à la fin du premier et au commencement du second quart de ce même siècle. Un plateau de S. M. le Roi D. Fernando, portant la date de 1548, nous montre l'orfévrerie de cette époque beaucoup plus influencée par la Renaissance que les plats du second groupe.

La première impression, en contemplant un de ces ouvrages, et surtout ceux du second groupe, est confuse et vague, ensuite on commence à distinguer les détails de l'inextricable mélange; anges, patriarches, guerriers à pied et à cheval, des rois, des chimères, des tentes, des châteaux garnis d'artillerie et d'arquebuses, d'échelles d'assaut, des chars de munitions de guerre, des combats, des chasses, des arbres, des feuillages, des ornements de toute espèce. Des fois la mer couverte de galions et de monstres marins, des dieux de la fable et des saints du calendrier romain, et à côté de la Mythologie le Christianisme, ensemble avec les médaillons de la Renaissance et les anciens ornements gothiques. C'est l'histoire écrite en métal, ce sont les idées qui avaient inspiré Camões, qui influençaient de la même manière l'imagination des artistes.

A l'Exposition on distinguait fort bien les plats du premier et du second groupe; ceux-là étaient au nombre de trois, dont deux de la collection de S. M. le Roi D. Fernando, et l'autre une reproduction électrotypique de celui que possède le Musée de Kensington. Les deux premiers, de plus grandes dimensions, sont les plus caractéristiques; l'influence de la Renaissance n'y est pas encore bien sensible. Les figures sont grandes, mal proportionnées, presque difformes, et le dessin des autres ornements est également incorrect; dans l'un et l'autre abondent les paroles portugaises en lettres gothiques, et de grandes torsades s'y entrelacent et forment par leurs tours les encadrements des bas-reliefs.

Dans un de ces plats les médaillons sont distribués en deux bandes concentriques; sur ceux de la bande extérieure on lit ce qui suit:

	Traduction	
OS QE ADORAM A BEZERA.		CEUX QUI ADORENT LE VEAU.
MOYSES QVANDO CREBO (quebrou) A LEI.		MOÏSE QUAND IL ENFREINT LA LOI.
POVO DEIXA O EGITO.		LE PEUPLE QUITTE L'ÉGYPTE.
REI FARAOO AFOGAD.		LE ROI PHARAON NOYÉ.
REI DAVID QVANDO FOGIO.		LE ROI DAVID EN FUITE.
OS CONTRAIROS DAVI.		LES ENNEMIS DE DAVID.
MAFOMA QVANDO O ADORAM.		MAHOMET QUAND ON L'ADORE.

Parmi les médaillons encadrés par des festons il y a des figures d'hommes et d'animaux dont quelques uns en lutte. Les bas-reliefs de la bande intérieure, encadrés de même, représentent le sacrifice d'Abraham et d'autres sujets. Parmi les ornements il y a nombre de limaçons, les uns dans leurs coquilles, d'autres le corps en dehors.

Dans l'autre plat la distribution des médaillons est en trois bandes concentriques; la première en contient sept, représentant les sept péchés capitaux, et séparés les uns des autres par des bas-reliefs avec le jugement de Salomon et d'autres sujets. Dans les médaillons de la bande du milieu sont représentées les sept vertus contraires, avec la singularité de la répétition de l'Abondance

primeiro á Gula e depois á Inveja. Em cada um d'estes medalhões, sob a influencia da virtude que representa, vê-se um demonio como que em desespero. Na zona interior estão as sibyllas com os seus respectivos nomes em letra gothica. Os brazões centraes d'estes pratos estão substituidos pelas regias iniciaes M F.

Classificam-se naturalmente no segundo grupo um outro prato exposto por S. M. El-Rei o Senhor D. Fernando; outro prato e algumas salvas da collecção de S. M. El-Rei o Senhor D. Luiz; o dos Lobos da Silveira, reproducção galvanoplastica do original que se conserva no thesouro da Casa Imperial d'Austria. N'estes ultimos exemplares, particularmente no primeiro citado, é mais profunda e caracteristica a influencia da Renascença. Nas figuras, de menores dimensões, e nos ornatos nota-se um desenho mais correcto; não tem palavras gravadas; finalmente nas grandes zonas da ornamentação os quadros de baixo-relevo são separados, não por cordões ou festões, mas por pilastras.

No gomil correspondente a este prato, ambos de S. M. El-Rei o Senhor D. Fernando, patentêa-se uma imaginação fecundissima. As figuras do bico e da aza parece excederem os maiores devaneios da phantasia humana. Uma mulher, com pernas de abutre e com uma carranca no ventre, agarra sobre o peito as pernas caprinas de um satyro que se esforça por trepar pelo corpo do bico. A ponta, á maneira de gargula, é abraçada na face inferior por uma figura humana, e cavalgada na parte superior por outra, que, ao mesmo tempo, agarra os braços da primeira e lhe finca os pés no peito.

A aza do lado opposto ao bico compõe-se de figuras de não menos imaginosa phantasia. As pernas de umas enganchan-se com os braços de outras; duas acostam-se em direcções inversas. Um grande basilisco de azas abertas e bocca escancarada está como que defendendo a ascensão da cadeia humana. Para os portuguezes do seculo XVI viver era luctar, luctar com o oceano, com as tempestades, com os homens, com os animaes. A lucta por tanto, feição proeminente dos costumes, tornava-se o assumpto predilecto dos artistas.

Com o prato e gomil de que tenho fallado relaciona-se por claras analogias o grande calix de Arouca, hoje pertencente á Misericordia do Porto. Estas tres peças de ourivesaria são as mais notaveis e explendidas manifestações do estylo do segundo grupo, caracterisado sobre tudo pela grande exaggeração dos ornatos de phantasia, que, sem desproporção nem disformidade, ultrapassam tudo o que se conhece mais arrojado e mais imaginoso na arte da esculptura ou nas suas applicações. O artista possuia em alto gráo a faculdade de invenção, e, tanto o estylo da Renascença como o gothico ou ogival, indifferentemente se lhe prestavam aos seus devaneios. Não quiz cingir-se á observação rigorosa das regras fundamentaes, nem aos limites que lhe imporia a servil imitação de modelos. As suas faculdades inteiramente livres e espontaneas imprimiam n'estas composições um caracter original.

O calix de Arouca é um bello exemplar do estylo que, em correspondencia ao da architectura, se formou em Portugal no reinado de D. Manuel. Seria menos possivel ainda attribuir a uma industria extrangeira este calix do que á arte de outro paiz os edificios de Thomar, de Belem ou de Santa Cruz de Coimbra.

A base, muito mais alta que em nenhum dos outros, é distribuida em doze gomos, nos quaes se alternam ornatos com imagens de santos em baixo-relevo. Cada gomo é limitado por duas pilastras, que se prolongam á maneira de arco, na parte superior, formando uma especie de nicho a cada santo. Adorna a parte inferior da haste, junto da base, um corpo hexagono, acastellado, com arcarias, columnatas, ou torrinhas e corucheus extremamente delgados. Dois outros corpos similhantes formam o nó; o inferior, mais volumoso, tem seis nichos, com outras tantas estatuetas. A copa, muito grande, é ornada de anjos tocando harpas e orgãos portateis, na zona superior, e na inferior, de bellos ornatos em baixo-relevo do estylo da Renascença, muito similhantes aos do

opposée d'abord à la Gourmandise et ensuite à l'Envie. L'on voit dans chacun de ces médaillons sous l'influence de la vertu qu'il représente, un diable comme au désespoir. Dans la bande intérieure sont les sibylles avec leurs noms respectifs en lettres gothiques. Les armes au centre de ces plats sont substituées par les initiales royales M F.

Un autre plat, exposé par S. M. le Roi D. Fernando, est placé au second groupe; un autre encore, ainsi qu'un plateau de la collection de S. M. le Roi D. Louis et celui des Lobos da Silveira, reproduction galvanoplastique, dont l'original fait partie du trésor de la Maison Impériale d'Autriche. Dans ces derniers exemplaires, et surtout dans le premier cité, l'influence de la Renaissance est plus marquée et plus caractéristique; un dessin plus correct est sensible dans les figures de moindre dimension, ainsi que dans les ornements; il n'y a point de paroles gravées; enfin dans les grandes bandes de l'ornementation, les tableaux de bas-relief sont séparés, non par des torsades ou des festons, mais par des pilastres.

Dans l'aiguière qui correspond à ce plat, aussi propriété de S. M. le Roi D. Fernando, se manifeste une imagination très-féconde. Les figures du goulot et de l'anse semblent surpasser tout ce que la fantasie peut imaginer de plus extravagant. Une figure de femme aux pieds de vautour, ayant une grimace sur le ventre, saisit sur sa poitrine les jambes de bouc d'un satyre qui veut grimper par-dessus le corps du goulot. Le bec, en guise de gargouille, est embrassé sur la face inférieure par une figure humaine ayant une autre à califourchon sur les épaules, qui en même temps, serre les bras de la première en lui appuyant les pieds sur la poitrine.

L'anse, du côté opposé au goulot, se compose de figures non moins fantastiques; les jambes des unes s'enlacent avec les bras des autres; deux d'entre elles s'adossent l'une contre l'autre. Un grand basilic, les ailes étendues et la gueule grand-ouverte, semble s'opposer à l'ascension de la chaîne humaine. Pour les portugais du XVIe siècle la vie était une lutte; ils luttaient contre l'océan, contre les tempêtes, contre les hommes et contre les animaux. C'est pourquoi la lutte, trait prédominant des mœurs, devint le sujet favori des artistes.

Il y a une analogie évidente entre le plat et l'aiguière dont je viens de parler et le grand calice d'Arouca, propriété de la Miséricorde de Porto; ces trois pièces d'orfévrerie sont les échantillons les plus remarquables et les manifestations les plus brillantes du style du second groupe, caractérisé surtout par la grande exagération des ornements de fantaisie, qui, sans disproportion ni difformité, dépassent tout ce que l'on connaît de plus hardi et de plus fantastique dans l'art de la sculpture et dans son application. L'artiste possédait à un haut degré le don de l'invention, et tant le style de la renaissance que le style gothique, se prêtaient à ses fantaisies. Il n'a pas voulu se restreindre à l'observation rigoureuse des règles fondamentales, ni aux limites qu'une servile imitation de modèles lui aurait imposées; ses facultés, entièrement libres et spontanées, donnèrent à ces compositions un caractère tout original.

Le calice d'Arouca est un bel exemplaire du style qui, correspondant à celui de l'architecture, se forma en Portugal sous le règne de D. Manuel. Il serait moins possible encore d'attribuer à un travail étranger ce calice, que les édifices de Thomar, de Belem, de Santa Cruz de Coimbre à l'art d'un autre pays.

La base, beaucoup moins élevée qu'en aucun des autres, est divisée en douze quartiers ou feuilles dans lesquelles des ornements alternent avec des images de saints en bas-relief; chaque quartier est encadré dans deux pilastres qui se prolongent en forme d'arc dans la partie supérieure, formant une espèce de niche à chaque saint; un corps hexagone avec des arceaux, des colonnettes ou des tourelles et des nervures fort élancées ornent la partie inférieure de la tige à sa base; deux autres corps semblables forment le nœud; l'inférieur, plus volumineux, a six niches avec autant de statuettes. La coupe, fort grande, est ornée d'anges jouant de la harpe ou d'orgues portatives à la zone supérieure, et à l'inférieure de beaux ornements en bas-relief en style renaissance, fort

gomil. Restam na mesma linha circular, que separa as duas zonas, doze pequenos anneis, seis dos quaes serviriam de certo para suspender tintinabulos, e os outros seis, em correspondencia com outros tantos na parte mais baixa da zona inferior, serviriam da mesma sorte para fixar seis ornatos, que se alternariam com os tintinabulos. Esta particularidade que não se encontra em nenhum outro dos calices da Exposição, deveria dar ao de Arouca um aspecto singularissimo, augmentando ainda a exuberancia da sua grande e complexa ornamentação. É para lamentar que hoje não possamos fazer a menor idéa dos ornatos que se fixavam na copa, alternando-se com os tintinabulos.

O prato, o gomil e o calix são pois attribuiveis ao mesmo artista. A phantasia da ornamentação é já um indicio importante, confirmado pela identidade de certos lavores no bojo do gomil e na copa do calix. N'este ultimo o artista, confrangido nas tradições da arte religiosa, não podia deixar de seguir o estylo gothico na fórma e estructura do nó e do resto da haste. Deu porém á ornamentação ogival um caracter novo pela grande phantasia e profusão das arcarias, baldaquinos, corucheus e outros elementos. Fez com estes elementos da ornamentação ogival o mesmo que fizera com os da ornamentação da Renascença no gomil d'este mesmo grupo. É a maxima confusão, mas esplendida e brilhante, que, na ourivesaria como na architectura, prenuncía o termo final de um estylo.

O estudo attento dos exemplares que figuravam na Exposição auctorisou-me a relacionar com os pratos do primeiro grupo os calices ogivaes da mitra patriarchal, sé de Coimbra, sé de Braga, collegiada de Guimarães e a custodia da sé de Evora e varias cruzes, como a menor e mais antiga da collegiada de Guimarães, a da Academia de Bellas Artes, que foi do mosteiro d'Alcobaça, a de Montelavar e a de Bellas. Com os pratos do segundo grupo relacionavam-se muito naturalmente as custodias das sés de Coimbra e Vizeu, da collegiada de Guimarães e da Academia de Bellas Artes, as cruzes do Funchal e da collegiada de Guimarães e o porta-paz da Academia de Bellas Artes. A cruz do Funchal, sobre tudo, pelo estylo dos baixo-relevos que a adornam, tem a maior analogia com os grandes pratos do segundo grupo.

A custodia de Belem pertence incontestavelmente ás obras do segundo grupo. Mui de proposito porém a deixei de parte por ser um monumento unico, extremamente superior a todos os outros da ourivesaria portugueza. Em nenhuma outra obra d'este genero se reproduziu, com tanto primor, a phantasia, o arrojo, a esbelta elegancia e maravilhosa delicadeza do estylo ogival, pela difficuldade de reduzir, no ouro ou na prata, ao ponto em que foram reduzidas na custodia de Belem as fórmas dos elementos architectonicos das grandes cathedraes de pedra.

Gil Vicente, o ourives d'El-Rei D. Manuel, fez este milagre da arte, e deu á sua obra uma apparencia verdadeiramente phantastica e maravilhosa. O genio nacional, as idéas que exaltavam o caracter portuguez no seculo XVI, as inspirações que os artistas recebiam do Oriente, patentêam-se n'este prodigio de ourivesaria, como em Thomar, em Belem ou nos Luziadas.[1]

---

[1] São estas tambem as idéas do Sr. Ch. Yriarte ácerca da custodia de Belem, da qual escreveu:

«C'est cependant là une œuvre dont on peut dire qu'elle est exceptionelle à bien des points de vue: elle a, en effet, tous les genres de mérite et d'intérêt. Au point de vue technique, elle est d'une exécution extraordinaire; ces émaux, dans un pays où on les exécutait d'une façon relativement inferieure, sont d'un éclat inoui et d'une solidité qui a fait ses preuves, et on se demande si Limoges n'y a point collaboré. La composition est ingénieuse, hardie, audacieuse, et l'artiste qui a dessiné le monument a montré ses qualités d'invention et sa fertilité d'imagination à ce point qu'on lit, dans son chef-d'œuvre, l'histoire du temps qui l'a vu naître et le sujet des preoccupations d'alors. Vasco de Gama vient de decouvrir une terre nouvelle et apporte au roi, qui a eu foi en lui, le premier or que payent les tribus soumises; dom Manuel commande à son orfévre un monument commemoratif du grand acte de son règne, comme il avait demandé à l'architecte Boytaca d'élever à la place de l'humble sanctuaire de Bethléem le monastère superbe et l'église de Belem. L'artiste n'aurait pas eu besoin d'écrire sa légende historique sur la base de l'ostensoir; car ces sphères, qui entrent dans les armes de son souverain, les oiseaux d'émail au brillant plumage, les fleurs et la végetation des Indes qui décorent la base, forment une ornementation toute symbolique. C'est bien là une œuvre typique, historique, nationale, éminemment portugaise, et cette œuvre est le point de départ de toute une série d'œuvres de même nature; c'est une étape, une date et un étalon. Si on ajoute à cela que Gil Vicente, l'orfévre dont on a seulement connu la personalité et le nom parce que don Manuel l'a inscrit dans son testament, n'est pas même nommé dans Cean Bermudez, et que M. Davillier n'a trouvé sa trace dans aucun des nombreux documents qu'il a compulsés; que les inventaires de la cour de Portugal ne disent jamais son nom et que des milliers d'objets d'orfévrerie qu'on vient de réunir au palais de Pombal pas un seul autre ne peut lui être attribué; on avouera que la pièce est aussi rare qu'elle est exquise, en son genre touffu et déjà trop fleuri.» (*Gazette des Beaux-Arts,* 1er juin 1882, pag. 560 e 562)

semblables à ceux de l'aiguière. Il y a sur la même ligne circulaire, qui sépare les douze zones, douze petits anneaux dont six servaient, sans doute, pour y suspendre des clochettes et les autres six, en accord avec six autres dans la partie la plus basse de la zone inférieure, étaient également destinés à y suspendre six ornements qui alternaient avec les clochettes. Cette particularité qu'on ne retrouve en aucun des autres calices de l'Exposition devait donner à celui d'Arouca un aspect tout particulier, en augmentant encore la richesse de son ornementation grande et compliquée. Il est à regretter qu'aujourd'hui nous ne puissions nous faire aucune idée des ornements qui se fixaient à la coupe alternativement avec les clochettes.

Le plat, l'aiguière et le calice doivent donc être attribués au même artiste; la fantaisie de l'ornementation est déjà un indice important, confirmant l'identité de certains travaux dans le ventre de l'aiguière et dans la coupe du calice. Dans ce dernier, l'artiste, cédant aux traditions de l'art religieux, n'a pu s'empêcher de suivre le style gothique dans la forme et dans la structure du nœud et du reste de la hampe; mais il a donné à l'ornementation ogivale un caractère nouveau par sa grande fantaisie, par la profusion des arêtes, des baldaquins, des mîtres et d'autres éléments. Il fit avec ces éléments d'ornementation ogivale ce qu'il avait fait avec ceux de la Renaissance, à l'égard de l'aiguière de ce même groupe. C'est le comble de la confusion, mais riche, brillante, qui dans l'orfévrerie, comme dans l'architecture, annonce le terme final d'un style.

L'étude attentive des exemplaires qui ont figuré à l'Exposition me mit à même de confronter avec les plats du premier groupe les calices ogivaux de l'évêché patriarcal, de la cathédrale de Coimbre, de celle de Braga, de l'église collégiale de Guimarães, l'ostensoir de la cathédrale d'Evora, et différentes croix, avec la plus ou moins antique, de l'église collégiale de Guimarães, celle de l'Académie des Beaux-Arts qui appartenait au monastère d'Alcobaça, celle de Montelavar et celle de Bellas. Les ostensoirs des cathédrales de Coimbre et de Vizeu, celui de l'église collégiale de Guimarães et le porte-paix de l'Académie des Beaux-Arts se rapportaient fort naturellement aux plats du second groupe.

La croix du Funchal a, surtout par le style de ses bas-reliefs, la plus grande analogie avec les grands plats du second groupe.

L'ostensoir de Belem appartient incontestablement aux ouvrages du second groupe; mais comme c'est un monument unique, fort supérieur à tous les autres produits d'orfévrerie portugaise, je l'ai expressément laissé à part. En aucune œuvre de ce genre ne s'est reproduit avec autant de perfection la fantaisie, la hardiesse, l'élégance élancée et la merveilleuse délicatesse du style ogival, vu la grande difficulté de reproduire en or ou en argent, comme dans l'ostensoir de Belem, les formes des eléments architectoniques des grandes cathedrales de pierre.

C'est Gil Vicente, l'orfévre du roi D. Manuel, qui crea cette merveille de l'art et sut donner à son œuvre un aspect vraiment fantastique et merveilleux. Le génie national, les idées qui exaltérent le caractère portugais au XVI siècle, les inspirations que les artistes reçurent de l'Orient, sont visibles dans ce prodige d'orfévrerie, comme à Thomar, à Belem ou dans les Lusiades.[1]

[1] C'est aussi l'opinion de Mr. Ch. Yriarte à l'égard de l'ostensoir de Belem, et qu'il exprime ainsi:

«C'est cependant là une œuvre dont on peut dire qu'elle est exceptionelle à bien des points de vue: elle a, en effet, tous les genres de mérite et d'intérêt. Au point de vue technique, elle est d'une execution extraordinaire; ces émaux, dans un pays ou on les exécutait d'une façon relativement inferieure, sont d'un eclat inoui et d'une solidité qui a fait ses preuves, et on se demande si Limoges n'y a point collaboré. La composition est ingénieuse, hardie, audacieuse, et l'artiste qui a dessiné le monument a montré ses qualités d'invention et sa fertilite d'imagination à ce point qu'on lit, dans son chef-d'œuvre, l'histoire du temps qui l'a vu naitre et le sujet des préoccupations d'alors. Vasco de Gama vient de decouvrir une terre nouvelle et apporte au roi, qui a eu foi en lui, le premier or que payent les tribus soumises; dom Manuel commande à son orfevre un monument commemoratif du grand acte de son règne, comme il avait demandé à l'architecte Boytaca d'elever à la place de l'humble sanctuaire de Bethléem le monastère superbe et l'église de Belem. L'artiste n'aurait pas eu besoin d'écrire sa légende historique sur la base de l'ostensoir; car ces sphères, qui entrent dans les armes de son souverain, les oiseaux d'email au brillant plumage, les fleurs et la vegetation des Indes qui decorent la base, forment une ornementation toute symbolique. C'est bien là une œuvre typique, historique, nationale, éminemment portugaise, et cette œuvre est le point de depart de toute une série d'œuvres de même nature; c'est une étape, une date et un etalon. Si on ajoute à cela que Gil Vicente, l'orfévre dont on a seulement connu la personnalité et le nom parce que don Manuel l'a inscrit dans son testament, n'est pas même nomme dans Cean Bermudez, et que M. Davilliers n'a trouvé sa trace dans aucun des nombreux documents qu'il a compulsés; que les inventaires de la cour de Portugal ne disent jamais son nom et que des milliers d'objets d'orfevrerie qu'on vient de reunir au palais de Pombal pas un seul autre ne peut lui être attribué; on avouera que la pièce est aussi rare qu'elle est exquise, en son genre touffu et dejà trop fleuri.» (*Gazette des Beaux-Arts*, 1er juin 1882, pag. 560 e 562.)

Compõe-se a custodia de quatro partes: base, haste, relicario e cupula.

A superficie da base é distribuida em seis gomos adornados de aves, buzios e flôres esmaltadas e em alto relevo. No bordo inferior lê-se o seguinte em caracteres gothicos de esmalte branco: O MVITO ALTO PRINCIPE E PODEROSO SENHOR REI DOM MANOEL I A MANDOV FAZER DO OVRO I DAS PARIAS DE QILOA ACABOV E CCCCVI.

Formam a haste dois corpos hexagonos, fenestrados, ligados pelo nó tambem hexagono, muito volumoso e proeminente; em cada uma das seis faces, entre dois columnelos, a esphera armillar. Estes columnelos são uma transformação ou derivação das torrinhas que adornam as partes correspondentes de algumas alfaias do seculo xv, como são por exemplo os calices da mitra patriarchal e da sé de Coimbra.

Sobre a haste ergue-se o grande corpo architectonico que contém o relicario, e cuja base adornam na parte inferior rendilhados e festões. Doze modilhões de fórma pyramidal, com os vertices para baixo, guarnecem adiante e atraz a circumferencia da base do relicario. Sobre cada um d'elles, n'um plintho hexagono, está de joelhos a estatueta de um apostolo. Querendo evitar a monotonia que offereciam doze figuras de joelhos, o artista variou por extremo as fórmas, as côres e os pannejamentos das vestes, e tambem as cabeças, fazendo umas calvas, outras com cabellos, doirados todos, mas diversamente annelados.

Sobre a base do relicario erguem-se duas columnas quadrangulares, entre as quaes está fixada a caixa circular com vidros para conter a hostia. A peça em que ella se introduz, uma cabeça de anjo com as azas estendidas, é evidentemente um accrescentamento moderno. Mas a moldura circular em que se engastam os vidros não tem o menor signal de ter sido accrescentado. É exactamente como a de outras custodias não alteradas do seculo xvi. Nada ha mais facil que reconhecer os accrescentamentos e substituições nas obras de ourivesaria, por serem feitas, não no estylo da peça primitiva, porém no da epocha em que se lhe ajuntaram.

Exteriormente reveste cada uma das columnas um corpo de grande altura, formado de peças delicadissimas. Em baixo e da parte de fóra começa cada um d'estes corpos por um nicho com um anjo e seu baldaquino, sobre o qual se levantam altos columnelos, ornados de espiraes e sustendo outros anjos e baldaquinos. Os ornatos cada vez se tornam mais delicados, de baixo para cima, até chegarem a parecer quasi microscopicos.

A cupula articula-se com as columnas e corpos lateraes, baixando na parte media até ao nivel superior do hostiario, ao qual fórma uma como corôa, guarnecida de rendilhados e ornada com seis seraphins n'outros tantos medalhões.

A cupula propriamente dita que se eleva acima d'esta especie de corôa, compõe-se de tres corpos de arcarias, rendilhados, anjos e baldaquinos, ligados entre si por columnelos encimados por corucheus. Por baixo do corpo superior está o busto do Padre Eterno, coroado, com a esphera do mundo e a cruz n'uma das mãos, e abençoando com outra. Uma cruz serve de ultimo e superior remate a toda a obra.

Havia na Exposição outras custodias ogivaes do seculo xvi, no mesmo estylo, porém sem a magestade e a profusão e delicadeza dos ornatos da custodia de Belem. A da collegiada de Guimarães com a data de 1534 é a mais bella e elegante. A da sé de Coimbra (1527) não o seria menos, se não estivera tão mutilada. Notam-se grandes analogias entre estes dois exemplares, não obstante as differenças de fórma. Basta a situação inversa dos relicarios, superior na primeira e inferior na segunda, para dar logar a fabricas essencialmente diversas. Comtudo quem examinar e comparar com attenção estes dois exemplares, convencer-se-ha sem difficuldade da sua mesma origem. Em ambas as custodias as cupulas terminam em ornatos com a fórma de jarras. As columnas são em tudo similhantes; os rendilhados os mesmos; as arcadas ogivaes, do mesmo estylo, articulam-se do mesmo modo com as columnas; as bases apoiam-se em animaes; em gryphos e centau-

L'ostensoir se compose de quatre parties: la base, la hampe, le reliquaire et la coupole.

La surface de la base se divise en six feuilles ornées d'oiseaux, de conques et de fleurs émaillées en haut-relief; sur le bord inférieur il y a, en caractères gothiques d'émail blanc, l'inscription suivante: O MVITO ALTO PRINCIPE E PODEROSO SENHOR REI DOM MANOEL I A MANDOV FAZER DO OVRO I DAS PARIAS DE QLOA ACABOV E CCCCVI.

La hampe se compose de deux corps hexagones à vitres joints par le nœud, également hexagone, fort volumineux et proéminent; sur chacune des six faces, entre deux colonnettes, la sphère armillaire; ces colonnettes sont une transformation ou dérivation des tourelles qui ornent les parties correspondantes de quelques joyaux du XV[e] siècle, tels que les calices de l'évêché patriarcal et de la cathédrale de Coimbre.

Sur la hampe s'élève le grand corps architectonique qui contient le reliquaire, dont la base est ornée à la partie inférieure de dentelures et de festons. Douze modillons de forme pyramidale, et renversés, garnissent devant et derrière la circonférence de la base du reliquaire; sur chaque médaillon, sur une plinthe hexagone s'agenouille la statue d'un apôtre. Pour éviter la monotonie résultant de douze figures à genoux, l'artiste, afin de donner plus de charme aux formes, a varié les couleurs et les draperies des costumes, de même les têtes qui sont, les unes chauves, les autres couvertes de cheveux, tous dorés mais diversement bouclés.

Sur la base du reliquaire s'élèvent deux colonnes carrées entre lesquelles est fixée la boîte ronde vitrée destinée à contenir l'hostie; la pièce dans laquelle elle est enchâssée, une tête d'ange aux ailes étendues, est évidemment un accessoire moderne; mais l'encadrement rond dans lequel les verres sont montés ne porte pas la moindre trace d'avoir été ajouté. Il est exactement comme celui des autres ostensoirs, non altérés, du XVI[e] siècle. Rien n'est plus facile que de reconnaître ce qui a été ajouté ou substitué dans les travaux d'orfévrerie, parce que le style n'est pas celui de la pièce originale, mais bien celui de l'époque où elle a été ajoutée.

Chacune des colonnes est revêtue d'un corps fort haut formé de pièces extrêmement délicates; au bas, et du côté extérieur, chacun de ces corps commence par une niche avec un ange et son baldaquin, sur lequel s'élèvent de hautes colonnettes, ornées de spirales et soutenant d'autres anges à baldaquins. Les ornements deviennent de plus en plus delicats du bas en haut finissant par être presque microscopiques.

La coupole se joint aux colonnes et aux corps latéraux, s'abaissant au milieu jusqu'au niveau supérieur de l'hostiaire, auquel il forme une espèce de couronne garnie de dentelures et ornée de six séraphins sur autant de médaillons.

La coupole, proprement dite, qui surmonte cette espèce de couronne, se compose de trois corps d'arceaux, de dentelures, d'anges, et de baldaquins reliés ensemble par des colonnettes surmontées de mîtres.

Au bas du corps supérieur se trouve le buste du Père Eternel couronné, tenant d'une main la sphère du monde, avec la croix et donnant la bénédiction de l'autre main; une croix termine le haut de l'œuvre.

Il y avait d'autres ostensoirs ogivaux à l'Exposition, ils étaient du XVI[e] siècle et du même style, cependant sans la majesté, la profusion et la délicatesse d'ornements de l'ostensoir de Belem. Celui de l'église collégiale de Guimarães avec la date de 1534 est le plus beau et le plus élégant. Celui de la cathédrale de Coimbre (1527) ne le serait pas moins s'il n'était pas si mutilé. On remarque de grandes analogies entre ces deux exemplaires, malgré la différence de formes. La position inverse des reliquaires, supérieure dans le premier et inférieure dans le second, sont des indices suffisants de travaux essentiellement différents. Cependant quiconque examinerait et comparerait avec attention ces deux exemplaires, se convaincrait sans difficulté de leur même origine. Dans l'un et l'autre ostensoir les coupoles finissant en forme de vase (jarre), les colonnes sont tout-

ros na de Guimarães, em leões na de Coimbra. Mas a escolha d'estes ultimos foi sem dúvida determinada pelo brazão do bispo D. Jorge d'Almeida. Finalmente as estatuetas são tambem analogas, tanto pela perfeição do desenho, como pela delicadeza do cinzel. Estes mesmos caracteres apparecem tambem no bello porta-paz da Academia.

Outras duas custodias muito similhantes, mas de desenho menos complexo e menos elevado, a da Academia e da sé de Vizeu (1533), completavam a serie dos exemplares d'estas obras da ourivesaria religiosa portugueza do estylo ogival.

Onde porém melhor se observa a fusão do estylo da Renascença com o gothico ou ogival é na grande cruz processional da collegiada de Guimarães. Os baixo-relevos, medalhões e outros ornatos são do estylo da Renascença; as columnas, corucheus e arcarias pertencem ainda ao estylo gothico. Em nenhum outro dos exemplares conhecidos se encontra de tão extraordinario modo a mistura dos dois estylos. É talvez n'este genero o maior contraste conhecido. Esta cruz está para as outras obras de ourivesaria, como o claustro de Belem para os outros edificios da mesma epocha e do mesmo estylo. No calix de Arouca não é tão grande o contraste por ser n'elle menor a profusão dos ornatos da Renascença. Além d'isto na cruz de Guimarães os elementos architectonicos são mais pesados e o trabalho do cinzel, particularmente nas cabeças dos medalhões, mais imperfeito.

A observação dos exemplares a que me tenho referido e de outros muitos que á Exposição concorreram, produz no espirito a convicção de que no seculo XVI houve uma ourivesaria em Portugal com caracteres proprios e particulares pelos quaes se differença de toda a ourivesaria extrangeira. Assim nada havia mais facil que reconhecer por entre os productos da industria nacional aquelles que procediam de fóra, como a cruz e o calix de ouro esmaltado da sé de Lisboa e da sé de Evora. Da mesma sorte se differençavam alguns exemplares, fabricados de certo em Portugal, mas por artistas que educados em escolas extrangeiras, não tinham podido ou sabido adaptar-se ás exigencias do gosto portuguez, retrocedendo em certas fórmas e nos ornatos de caracter architectonico para o estylo ogival já esquecido nos seus respectivos paizes.[1] Tal é o relicario da Madre de Deus, uma das joias mais preciosas que se admiravam na Exposição.

É este relicario de ouro, decorado de finissimos esmaltes, de ornatos de applicação de filigrana e de pedras preciosas. Tem de altura $0^m,28$ e de largura $0^m,14$. Representa um oratorio com a base rectangular, sobre a qual se erguem quatro columnas quadrangulares que sustentam a parte superior com a fórma de concha. Em cada uma das paredes lateraes vê-se um arco de volta redonda e sobre elle um oculo circular.

Na parede do fundo está um nicho em que se repete, reduzida, a fórma geral do relicario, e de cada lado uma fresta de volta redonda; dentro do nicho um altar adornado com uma esmeralda, sobre o qual se ergue um tubo de crystal com a reliquia, um espinho, que, segundo a tradição, teria feito parte da corôa de Christo, e pertencera a El-Rei D. Duarte. Nas extremidades do arco do nicho estão engastados dois rubis, e na parte superior da volta um diamante que serve de peanha a uma cruz. No friso do entablamento lê-se em caracteres romanos a inscripção seguinte: MISERICORDIE TVE MORTIS GRAVISSIME DVLCISIME DOMINE IESV XPE RESPLENDOR PATRIS CONCEDE NOBIS FAMVLIS TVIS. Na parte anterior, superior e central do arco tem as armas reaes de D. João II e de D. Leonor com a corôa e encimadas por uma urna. A volta do arco, representando um meio cylindro, é coberta exteriormente de escamas esmaltadas: na sua parte superior eleva-se uma urna

[1] Prova-se a adaptação dos artistas extrangeiros, trabalhando já no genero da Renascença, á ornamentação gothica, nos tumulos reaes da egreja de Santa Cruz de Coimbra. Conhecem-se os nomes dos artistas francezes, talvez procedentes de uma escola de Rouen, que fizeram estas obras notaveis da esculptura em pedra. N'outras obras, como foi na porta lateral da sé Velha de Coimbra e no retabulo da capella-mór da egreja de S. Marcos, conservaram puro o estylo da Renascença que era o da sua escola. N'aquelles tumulos, porém, misturaram os medalhões e outros ornatos d'este estylo com os baldaquinos, torres, columnas e corucheus do estylo ogival. Exactamente como os ourives nas custodias, cruzes e calices.

à-fait semblables, les dentelures les mêmes, les nervures du même style, se joignent de la même manière aux colonnes; les bases s'appuient sur des animaux; gryphes et centaures, pour celui de Guimarães, sur des lions pour celui de Coimbre. Mais le choix de ces derniers est sans doute dû aux armes de l'évêque D. Jorge d'Almeida; enfin les statuettes montrent une égale analogie, tant à l'égard de la perfection du dessin que de la finesse de la ciselure. Ces mêmes traits caractérisent aussi le beau porte-paix de l'Académie.

Deux autres ostensoirs, fort semblables, mais d'un dessin moins compliqué et moins noble, celui de l'Académie et celui de la cathédrale de Vizeu, 1533, complétaient la série des exemplaires de ces œuvres de l'orfévrerie religieuse du Portugal dans le style ogival.

La fusion du style de la Renaissance avec le style gothique ou ogival est encore plus apparente dans la grande croix de l'église collégiale de Guimarães. Les bas-reliefs, les médaillons et d'autres ornements sont dans le goût de la Renaissance: les colonnes, les sommets, les arceaux sont encore du style gothique. En aucun autre des exemplaires connus on ne trouve le mélange des deux styles d'une manière aussi frappante; c'est peut-être dans ce genre le plus grand contraste connu. Cette croix est aux autres œuvres d'orfévrerie ce que le cloître de Belem est aux autres édifices de la même époque et du même style.

Dans le calice d'Arouca le contraste n'est pas si grand, parce que la profusion des ornements y est moins considérable. Les éléments architectoniques sont, outre cela, plus lourds dans la croix de Guimarães, et le travail du burin surtout dans les têtes des médaillons, plus imparfait.

L'examen des exemplaires dont j'ai fait mention, ainsi que de beaucoup d'autres qui se trouvaient à l'Exposition, prouve d'une manière convainquante qu'il y avait au XVIe siècle une orfévrerie en Portugal avec des caractères propres et particuliers, par lesquels on la distingue de toute orfévrerie étrangère. Ainsi il n'y avait rien de plus facile que de reconnaître parmi les produits de l'industrie nationale, ceux qui provenaient du dehors, comme la croix et le calice d'or émaillé de la cathédrale de Lisbonne et de celle d'Evora. De la même manière se distinguaient aussi quelques exemplaires, faits, à la vérité en Portugal, mais par des artistes qui, instruits dans des écoles étrangères, n'avaient pu ou su se faire aux exigences du goût portugais revenant, en certaines formes et dans les ornements de caractère architectonique, au style ogival, déjà oublié dans leurs pays respectifs.[1] Tel est le reliquaire de la Madre de Deus, un des joyaux les plus précieux qu'on ait admirés à l'Exposition.

Ce reliquaire en or est enrichi d'émaux très-fins, d'ornements, d'applications en filigrane et de pierres fines, il est haut de $0^m,28$ et large de $0^m,14$. Il représente un oratoire à base rectangulaire, d'où s'élèvent quatre colonnes carrées qui soutiennent la partie supérieure, formée en conque. Sur chacune des parois latérales il y a un arc à voûte ronde et sur celui-ci un ornement circulaire.

Sur la paroi du fond il y a une niche où est représentée, en petit, la forme générale du reliquaire et de chaque côté une lucarne à voûte ronde; dans la niche un autel orné d'une émeraude sur laquelle repose un tube de crystal avec la relique, une épine, laquelle, selon la tradition, aurait fait partie de la couronne d'épines du Christ, et avait appartenu au roi D. Duarte. Dans les extrémités de l'arc de la niche sont enchâssés deux rubis, et à la partie supérieure de la voûte, un diamant qui sert de pied à une croix. Sur la frise de l'entablement on lit l'inscription suivante en caractères romains: MISERICORDIE TVE MORTIS GRAVISSIME DVLCISIME DOMINE IESV XPE RESPLENDOR PATRIS

[1] Les tombeaux royaux de Santa Cruz de Coimbre prouvent que les artistes étrangers, qui travaillaient dejà dans le genre de la Renaissance, adoptèrent l'ornementation gothique. On connaît les noms des artistes français, sortant peut-être d'une école de Rouen, qui firent ces travaux remarquables de sculpture. Dans d'autres travaux, comme la porte latérale de la vieille cathédrale de Coimbre et le retable de la grande chapelle de l'église de S. Marc, le style de la Renaissance, qui était celui de leur école, se conserve dans toute sa pureté. A l'égard des tombeaux cependant, les médaillons et d'autres ornements de ce style, sont mêles aux baldaquins, aux tours, aux colonnes, aux sommets du style ogival; précisément comme firent les orfévres, auteurs des ostensoirs, des croix et des calices.

coberta com uma perola. Uma esmeralda e um rubi adornam a primeira a face anterior da base, o segundo o centro, para onde convergem as nervuras da abobada que tem a fórma de concha. Na frente, na parte inferior de cada columna, está fixo um escudo esmaltado com o camaroeiro, divisa da rainha D. Leonor; falta porém já a divisa correspondente do lado esquerdo. Atraz, na face posterior do arco, está representado o Calvario em baixo-relevo. Na parte inferior, no centro da faxa, ornada com esmaltes e ramagens de applicação, vê-se um pequeno medalhão esmaltado, representando uma cabeça de mulher, talvez a rainha D. Leonor, e em roda uma fita com este letreiro: CASA M. D. (casa da Madre de Deus?)

Não se sabe do testamento da rainha D. Leonor, mas por uns extractos, publicados na Chronica Seraphica, consta que o relicario, que *mestre João* fizera, fôra legado pela rainha ao mosteiro da Madre de Deus.

Quem era este mestre João? Nos reinados de D. Manuel e de D. João III trabalharam em Portugal artistas extrangeiros, dos quaes alguns eram assim designados pelo seu nome do baptismo, precedido do qualificativo *mestre*. É provavel que se refira ao auctor do relicario um documento que se conserva na Torre do Tombo, pelo qual El-Rei D. Manuel em 1511 mandava entregar a mestre *Joham orivez* cento e trinta e um mil quatrocentos e trinta réis, pelo feitio da custodia que lhe mandara fazer para o mosteiro da Conceição de Beja. O recibo está assignado por um nome extrangeiro que parece *Johañ van der Staygolstsyt*. Infelizmente já não existe n'aquelle mosteiro esta custodia, que seria um monumento de grande interesse para a historia da arte em Portugal.



CONCEDE NOBIS FAMVLIS TVIS. Sur les parties antérieure, supérieure et centrale de l'arc se trouvent les armes royales de D. João II et de D. Léonore avec la couronne, et surmontées par une urne. La voûte de l'arc, qui représente un demi-cylindre, est couverte au dehors par des écailles en émail, sur la partie supérieure s'élève une urne terminée par une perle. Une émeraude et un rubis ornent, la première la façade antérieure de la base, et le second le centre où convergent les nervures de la voûte, qui est en forme de coquille. Sur la partie inférieure du devant de chaque colonne est fixé un écusson émaillé avec le *camaroeiro,*[1] devise de la reine D. Léonore; mais la devise correspondante du côté gauche, n'y est plus. Derrière, sur la face postérieure de l'arc est représenté le Calvaire en bas-relief. Sur la partie inférieure, au centre de la bande, ornée d'émaux, de ramages et d'applications, on voit un petit médaillon émaillé, représentant une tête de femme, peut-être la reine Léonore, et à l'entour un ruban avec cette inscription: CASA M. D. (Casa da Madre de Deus?)

On ne sait rien du testament de la reine D. Léonore, mais d'après quelques extraits, publiés dans la Chronique Séraphique, il paraîtrait que le reliquaire fut fait par *Mestre João,* et légué par la reine au monastère de la Madre de Deus.

Qui était ce maître João? Sous D. Manuel et D. João III des artistes étrangers travaillaient en Portugal, dont quelques uns étaient désignés ainsi par leurs noms de baptême précédé du qualificatif *mestre.* Il est probable que ce soit à cet artiste que se rapporte un document conservé dans la Torre do Tombo[2] par lequel le roi D. Manuel ordonne en 1511 de remettre à Mestre *Joham, orivez,* cent trente et un mille quatre cent trente réis, pour la façon de l'ostensoir qu'il lui avait fait faire pour le couvent de la Conception de Beja. Le reçu est signé d'un nom étranger qui paraît être *Johañ van der Stygolstsyt.* Malheureusement cet ostensoir n'existe plus dans ce monastère; il serait un monument de grand intérêt pour l'histoire de l'art en Portugal.



[1] Épuisette.
[2] Archives du royaume.



N.° 1



N.º 2



N° 3



N° 4



N.° 5



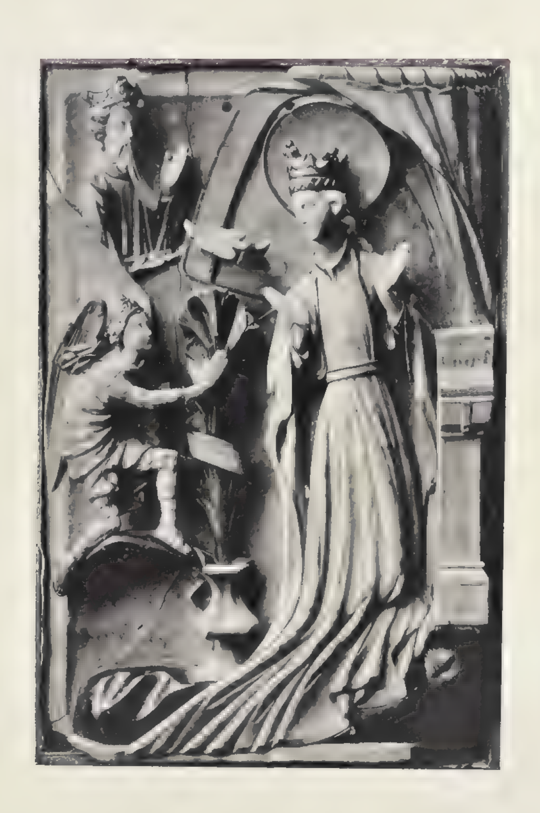
N° 6



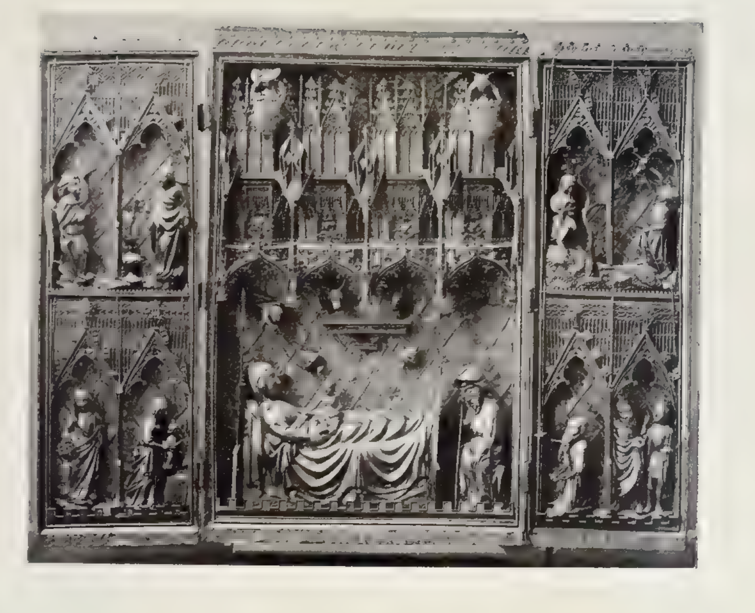
N.° 7



N.º 8



N.° 9



N.° 10



N° 11



N° 12



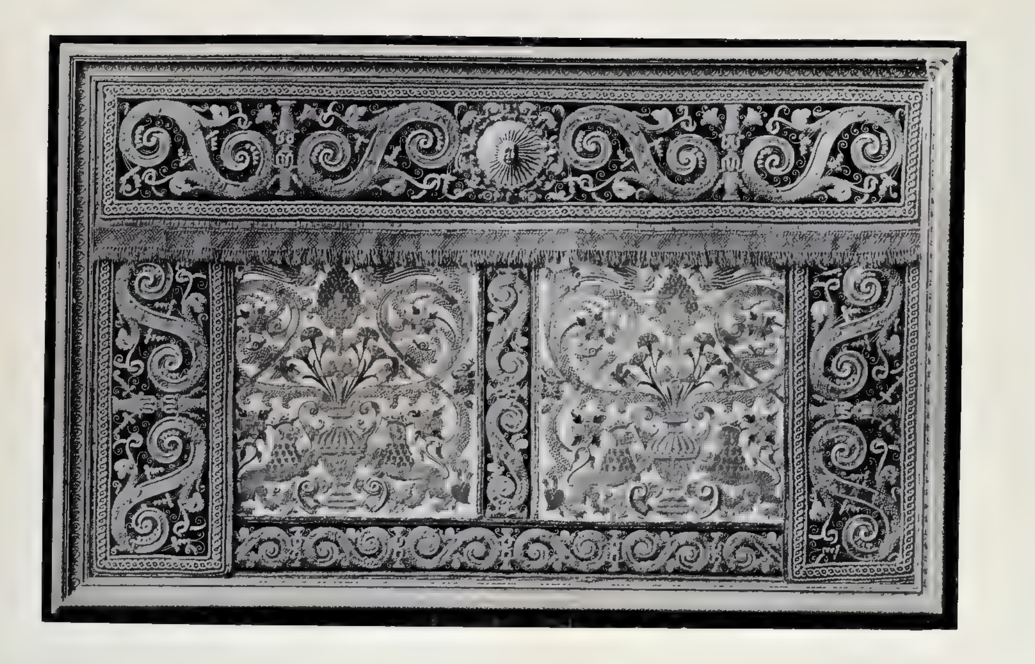
N.° 13



N° 14



N° 15



N.° 16



N° 17



N° 18



N.° 19



N.º 20



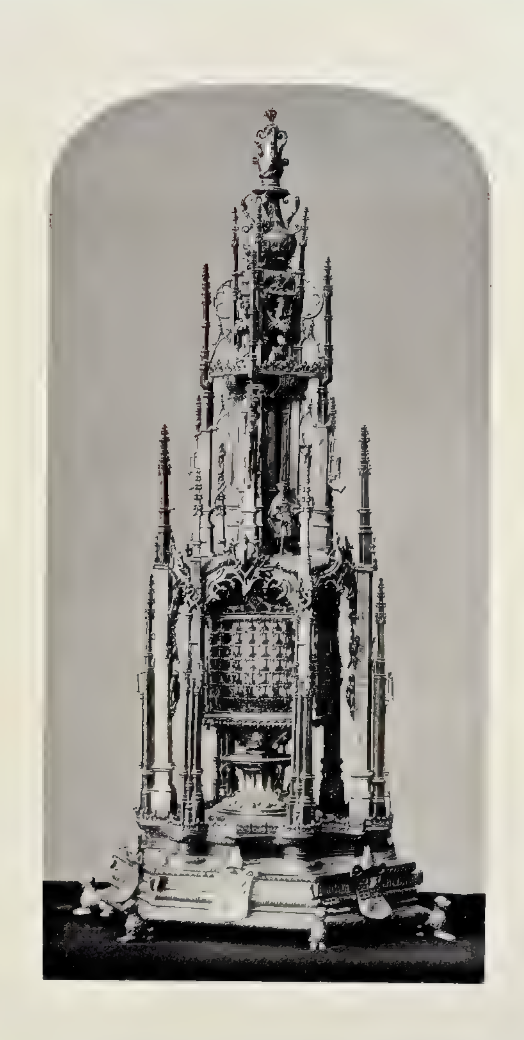
N° 21



N.° 22



N.° 23



N° 24



N° 25



N.° 26



N° 27



N.° 28



N.° 29



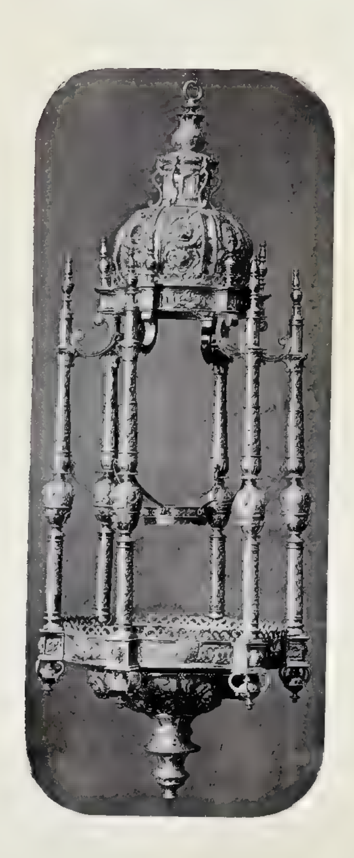
N° 30



N.º 31



No. 32



N° 33



N.° 34



N.° 35



N.° 36



N° 37



N° 38



N.° 39



N° 40



N.° 41



N° 42



N.° 43



N.° 44



N° 45



N° 46



N.° 47



N.° 48



N° 49



N° 50



N.º 51



N° 52



N° 53



N° 54



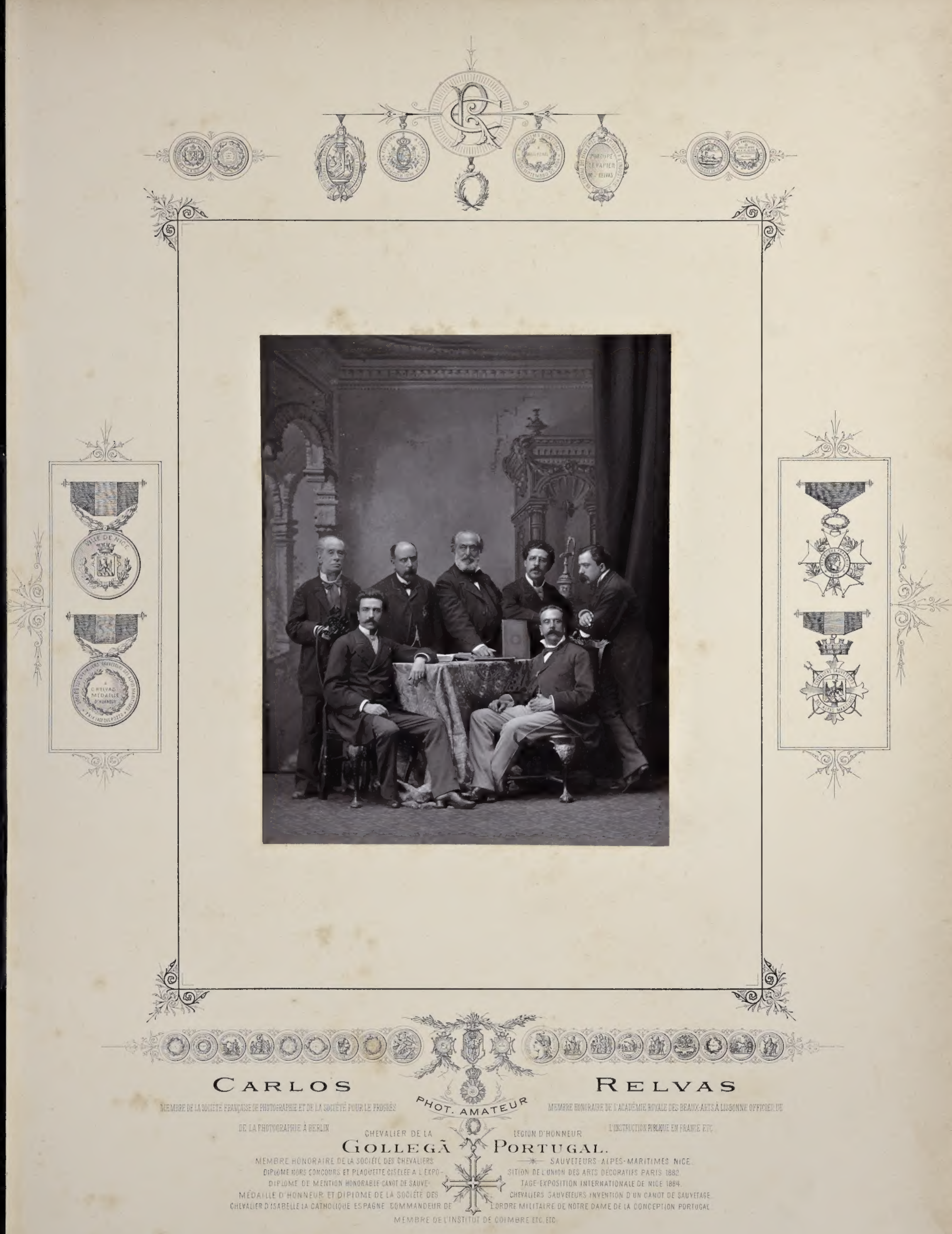
N° 55

INDICE DAS PHOTOTYPIAS

Numeros dos clichés	Numeros do catalogo	Numeros das phototypias	
356	G — 803	1	Baixo-relevo em marmore, *Grecia antiga.*—Sr. Duque de Loulé.
170	H 368-80, 301-66, 217 65	2	Cofres de marfim hispano-arabes. Seculos x a xii.—South-Kensington Museum.
[illegible]	M 181	3	Cofre hispano-arabe de marfim. Principios do seculo xi.—Sé de Braga.
172	H — 10-66	4	Cofre de marfim. Seculo xi ou xii.—South Kensington Museum.
143	B 31	5	Crucifixo de marfim. Seculo xi.—Museu Archeologico de Madrid.
14	M 134	6	Calix de prata dourada. 1152.—Sé de Coimbra.
3	M [illegible] 29—30—16	7	Calix de prata dourada. Seculo xii.—Academia Real de Bellas Artes de Lisboa. Estatueta de S. Nicolau de prata dourada. Seculo xiii ou xiv.—Sé de Coimbra. Calix e patena de prata dourada. Seculo xii.—Confraria das almas de Santa Marinha da Costa Guimarães. Baculo de cobre dourado. Seculo xiii.—Egreja da Ermida, concelho de Castro Daire.
105	G 3	8	Cruz processional de oiro. 1215.—S. M. El-Rei o Senhor D. Luiz i.
[illegible]	M 23	9	Baixo-relevo em jaspe. Seculo xiv.—Sr. Domingos José d'Oliveira Salvador.
451	M 240	10	Grande triptyco de prata dourada. Fins do seculo xiv ou principios do seculo xv.—Collegiada de Guimarães.
[illegible]	B — 32	11	Diptyco em marfim. Seculo xv.—Museu Archeologico de Madrid.
[illegible]	F — 17	12	Esmaltes de Limoges em cobre. Seculo xv.—S. M. El-Rei o Senhor D. Fernando
[illegible]	E — 59	13	Duas paginas das Antiguidades judaicas de Flavio Joseph. Ms. em pergaminho, lettra franceza e illuminuras do seculo xv.—Sr. Marquez de Ficalho.
17	M 100	14	Calix de prata dourada. Seculo xvi.—Sé de Coimbra.
274	F 83	15	Grande prato de prata dourada. Seculo xvi.—S. M. El-Rei o Senhor D. Fernando.
404	A 42	16	Frontal de seda tecida a prata com faxas de velludo bordado. Seculo xvi.—Real Irmandade de Santa Joanna de Aveiro.
420	M — [illegible]	17	Cruz processional de prata dourada. Seculo xvi.—Sé do Funchal.
5	M 106	18	Calix de prata dourada com sua patena. Seculo xvi.—Misericordia do Porto.
40	M — [illegible]	19	Relicario de oiro esmaltado. Seculo xvi.—Asylo D. Maria Pia, de Lisboa.
103	G 1	20	Custodia de oiro esmaltado. 1506.—S. M. El-Rei o Senhor D. Luiz i
[illegible]	J [illegible]	21	Oratorio de madeira. Seculo xvi.—Sr. Julio Cordeiro.
512	E [illegible]	22	Duas paginas do Livro das Armas dos reis, principes e familias nobres. Manuscripto em pergaminho. 1509.—Sr. Conde de Mesquitella.
20	M [illegible]	23	Porta-paz de prata. Seculo xvi.—Academia Real de Bellas Artes de Lisboa.
[illegible]	M 81	24	Custodia de prata dourada. 1527.—Sé de Coimbra.
2	M — 108	25	Custodia de prata dourada. 1534.—Collegiada de Guimarães.
132	B [illegible]	26	Cofre de ferro. Seculo xvi.—Sr. D. Manuel Diaz del Moral, Madrid.
[illegible]	J — 123	27	Baixo-relevo em marmore. Seculo xvi.—Sr. Conde de Villa Real.
47	M [illegible]	28	Triptyco de cobre esmaltado de Limoges. Seculo xvi.—Bibliotheca de Evora.
499		29	Quadro gothico em madeira. Seculo xvi.—Academia Real de Bellas Artes.
[illegible]	M 110	30	Prato de prata dourada. Seculo xvi.—Sr. Christiano Wanzeller.
417	M 238	31	Cruz processional de prata. Seculo xvi.—Collegiada de Guimarães.
4	M 114	32	Gomil de prata dourada. Seculo xvi.—Sé de Coimbra.
407	M [illegible]	33	Lampada de prata. Seculo xvi.—Universidade de Coimbra.
42	L — 43	34	Prato de cobre esmaltado de Limoges. 1558.—Sr. Duque de Palmella.
324	I [illegible]	35	Talha antiga do Japão.—S. M. El-Rei o Senhor D. Fernando.
244	F — 24	36	Cofre de ferro. Seculo xvi.—S. M. El-Rei o Senhor D. Fernando.
212	P — 38	37	Estatua de S. Jeronymo de faiança esmaltada e colorida. Seculo xvi.—Egreja de Santa Maria de Belem.
[illegible]	M — 131	38	Calix de oiro esmaltado. Seculo xvi.—Sé de Evora.
452	J 115	39	Portico em faiança. Seculo xvi.—Asylo D. Maria Pia, Lisboa.
[illegible]	N [illegible]	40	Imagem de Nossa Senhora, esculptura em dente de cavallo marinho. Seculo xvi ou xvii.—Egreja de Trevões.
436	F 28	41	Medalhão de faiança. Seculo xv ou xvi.—S. M. El-Rei o Senhor D. Fernando
[illegible]	F — 100	42	Imagem de Christo em marfim. 1546.—Sr.ª Condessa d'Edla.
444	J — 119	43	Contador no estylo hispano-arabe, de nogueira com ferragens douradas. Seculo xvi.—Academia Real de Bellas Artes.
[illegible]	N 384	44	Cofre de bronze dourado com ornatos de prata branca. Seculo xvi.—Academia Real de Bellas Artes, de Lisboa.
10	M 115	45	Cruz de oiro esmaltado. 1583.—Sé de Lisboa.
434	F — 1	46	Contador de ebano com estatuetas e outros ornatos de bronze dourado. Seculo xvi.—S. M. El-Rei o Senhor D. Fernando.
159	B 168	47	Arcaz de nogueira. Seculo xvi.—Museu Archeologico de Madrid. Meia armadura. Seculo xvi.—Armeria Real de Madrid.
[illegible]	H [illegible]	48	Caixa de madeira coberta de couro estampado. Seculo xvii.—South Kensington Museum.
104	G 2	49	Cruz de oiro, ornada de pedras preciosas. Seculo xvii.—S. M. El-Rei o Senhor D. Luiz i
462	K — 197	50	Armario de carvalho. 1646.—Academia Real de Bellas Artes.
[illegible]	K [illegible]	51	Grupo de anjos em barro. Seculo xviii.—Sr. Henrique Nunes Teixeira
217	I [illegible]	52	Estatueta de porcelana. Seculo xviii.—Sr. Francisco Ribeiro da Cunha.
[illegible]	C — 218	53	Fato de homem. Fins da epocha de Luiz xiv.—Sr. Osborne Sampaio
120	G — 829	54	Tinteiro de bronze. Seculo xviii.—Sr. Marquez de Pombal.
83	O — 578	55	Cofre de prata dourada com ornatos de applicação de prata branca. Seculo xviii.—Academia Real de Bellas Artes, de Lisboa.

INDEX DES PHOTOTYPIES





Carlos Relvas
Phot. Amateur
Membre de la Société Française de Photographie et de la Société pour le Progrès de la Photographie à Berlin
Membre honoraire de l'Académie Royale des Beaux-Arts à Lisbonne Officier de l'Instruction Publique en France etc.
Chevalier de la Légion d'Honneur
Gollegã Portugal.
Membre honoraire de la Société des Chevaliers Sauveteurs Alpes-Maritimes Nice.
Diplome hors concours et plaquette ciselée a l'Exposition de l'Union des Arts Décoratifs Paris 1882.
Diplome de mention honorable canot de sauvetage Exposition Internationale de Nice 1884.
Médaille d'honneur et diplome de la Société des Chevaliers Sauveteurs invention d'un canot de sauvetage
Chevalier d'Isabelle la Catholique Espagne Commandeur de l'Ordre Militaire de Notre Dame de la Conception Portugal
Membre de l'Institut de Coimbre etc. etc.